

后现代：思想与艺术的悖论

Paradoxes of Postmodern Thought and Art

高宣扬 著





后现代：思想与艺术的悖论

Paradoxes of Postmodern Thought and Art

高宣扬 著



图书在版编目（CIP）数据

后现代：思想与艺术的悖论／高宣扬著．—北京：北京大学出版社，2013.10
（国家社科基金后期资助项目）

ISBN 978-7-301-22206-5

I.①后··· II.①高··· III.①后现代主义－研究 IV.① B089

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2013）第 030262 号

书　　　名：后现代：思想与艺术的悖论
著作责任者：高宣扬　著
责 任 编 辑：田　炜
标 准 书 号：ISBN 978-7-301-22206-5/B·1112
出 版 发 行：北京大学出版社
地　　　址：北京市海淀区成府路 205 号　100871
网　　　址：http：//www.pup.cn　　新浪官方微博：@北京大学出版社
电 子 信 箱：pkuwsz@163.com
电　　　话：邮购部 62752015　发行部 62750672　编辑部 62750577
　　　　　　出版部 62754962
印　刷　者：北京宏伟双华印刷有限公司
经　销　者：新华书店
　　　　　　730mm×1020mm　16 开本　27 印张　470 千字
　　　　　　2013 年 10 月第 1 版　2013 年 10 月第 1 次印刷
定　　　价：55.00 元

国家社科基金后期资助项目
出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

前 言

关于后现代主义，我本人在许多书中已经论及；有些是在我专论后现代主义的书中，例如，在海峡两岸同时出版的《后现代论》和《论后现代艺术的不确定性》；还有更多的，则是表述在我所撰写的关于当代西方、特别是法国哲学和社会思潮的各种论著中，例如，《当代法国思想五十年》（上下卷）、《当代法国哲学导论》（上下卷）、《福柯的生存美学》及《当代社会理论》（上下卷）等。同时，国内外许多学者，也先后对后现代主义发表过多种多样的论述。因此，关于这方面的著述，包括专著和论文，可以说，用“汗牛充栋”一词来形容，一点也不为过。但是，即使这样，仍然有必要围绕后现代主义的主题继续进行讨论。

首先，**“后现代”**这个论题，由于它内容的复杂性及其表达形式的不确定性，再加上我们所生活的中国现实本身的特殊性，即**“现代”“后现代”与“前现代”相混杂的特征**，确确实实又迫使我们要反复地讨论它，更何况这个论题实际上已经紧密地关系到我们所面临的艺术创造活动和各种现实问题。当然，我们研究哲学和艺术理论的兴趣，远不是单纯从它同现实的关系出发，而是更多地考虑到理论本身的性质及其深刻程度。

从基础理论的角度来看，后现代主义启发我们重新对自古以来的传统哲学、人文社会科学以及艺术创作的基本原则进行反思。在这方面，后现代主义为我们开辟了更广阔的视野，也提供了具有生命力的论述方法。

后现代主义的几个最重要的代表人物，如法国的德里达（Jacques Derrida, 1930—2004）、福柯（Michel Foucault, 1926—1984）、利奥塔（Jean-François Lyotard, 1924—1998）及鲍德里亚（Jean Baudrillard, 1929—2007）等人，他们的思想和理论，由于其创造性的风格和吸引人的论述方式，着实给予我们深刻的启发。这也许是虽然他们都已经先后离世，但人们依然反复以各种形式谈论他们的一个重要原因吧。

一种思潮及其表达风格的生命力，固然存在于其作品之中，但更重要的，我想，是由于后现代主义原则及其表述策略的生命力所显示的无穷力量；此外，还由于现实生活中的人本身，根据其所处的环境及思想的灵感，引导着他们选中了后现代主义的作品，并把它们当成进行创造性再反思的强大动力，使之成为他们重新出发的起点。

严格地说，后现代主义本身的不确定、含糊不清及其不断创新的性质，不应该对讲授、叙述和研究后现代主义的任何过程，确定任何明确的计划或方法。这是一种矛盾和无奈。因此，本书作为一本供专业研究人员、研究生和一般读者参考的专著，也只能以不确定和含糊的形态，大致地提炼出后现代主义的一般性内容。而且，当论述后现代主义时，只有采取“断裂”“碎片”和“无中心”的形式，才能在一定程度上使论述本身“即席地”和“原汁原味地”显现出后现代主义的“事件”性质。所以，本书的重点，毋宁是揭示后现代主义思想中的“自我再生产”的能力，即它的不断更新的生命力的根源。正是这一点，才使它有可能为一切生活在当代社会、同时又强烈地意欲创新的读者，提供一定的思想创造灵感。当然，这一切，正是后现代主义的性质本身所决定的。

其实，后现代主义者一贯主张读者尽可能地灵活理解他们的文本，并在掌握其中的核心思想的基础上，摆脱甚至远离他们的文本，倡导读者遵循“作者已死”（l'auteur est mort）的原则，摆脱原作者的文本语词的约束，创造性地重新进行思考，并进一步把自己的创作活动一再地延伸和更新，使自己永不满足于已有的成果。

最后，我要强调后现代主义的悖论性质及其与中国历史和现实的特有间隔性，同时深入探讨了后现代主义在当代中国扩散的实际意义。

在本书出版之际，我还要感谢国家社会科学基金的后期资助以及对本书稿进行认真审定的匿名审查人，他们提出的宝贵修改意见使本书内容和布局有了进一步的改善。

高宣扬
于上海交通大学
2013年春节

第一章　后现代主义历史系谱的盘根交错性

第一节　以“不确定性”和“荒谬”为基本策略

从20世纪中叶，法国的德里达、福柯等后结构主义者或解构主义者提出他们独具特色的理论思想以后，特别是在法国哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔于1979年发表他的《后现代状况》(*La condition postmoderne*)之后，关于后现代的研究，简直已经成为“显学”，甚至可以为此而构成一种新的专门研究领域，即所谓“后学”。各种以“后”为前缀的新学派或新思潮，如雨后春笋般，霎时间遍布各个学术领域。

后现代主义之所以能够这样流行，当然不是没有原因的。首先，它如同流行的时尚一样，正好迎合了当代社会许多好赶时髦的年轻人的口味。但是，更重要的是因为它确实揭示了当代社会和文化的根本问题，触及了当代社会的“神经”。而且，后现代主义本身的理论和方法，也要求它自身必须不断地自我否定和自我更新，以便使自身不至于被迅速剧变的当代社会所淘汰。可以这样说：后现代主义，就其性质而言，决定了它必须、也只能采取不断换新的姿态。后现代主义哪天不再有新的花样，它就不再具备继续存在的理由，它就意味着丧失了自己的正当性，也就意味着自杀。所以，从一开始，后现代主义中的那个“后”，就是它的命根子：这意味着它永远成为“它自身之后的新生命”，它永远不会有固定的形式，它也永远不再是它自身，而它的存在“之后”永远都是它的现在和未来。

所以，在文学艺术领域中，后现代主义的基本创作策略是**不确定性**(Indeterminary; l'incertitude)。因此，探索后现代艺术的性质及其创作奥秘，就要从理解不确定性出发。鲍德里亚曾经意味深长地指出，在现今的世界，一切都成为不确定的了；唯一确定的，只是不确定性。所以，不确定性，不只是后现代艺术创作的基本策略，而且也是被称为后现代的当代社会的基本特征。

不确定性，同后现代主义的其他说法一样，既不是概念，也不是原则，而是创作实践的一种表达策略。后现代主义者之所以如此坚持不确定性的非范畴和非原则性质，就是因为任何范畴和原则都是具有确定内容和

形式的。因此，不确定性，从根本上说，就其性质而言，既然是无法确定和不可确定的，就无从讨论其内涵和意涵；它是一种在实践中随时随地有可能改变的策略（strategy; stratégie）。但是，它和后现代主义的其他表述策略一样，实际上表现了后现代主义的一种悖论，其目的在于揭示传统文化本身的危机的不可救药性，在于显示传统艺术深陷绝境的无可奈何的状况以及后现代本身的悖论性。

然而，作为一种策略，不确定性也是有特定的指向的，显示出一种不愿意接受任何约束及反对任何固定化的精神，至少具有反传统的彻底精神，它试图表达对抗传统的同一性和确定性原则的一种彻底的背叛态度。用后现代主义作家哈桑（Ihab Hassan）的话来说，这种态度就是：**含混不清**（ambiguity）、**不连续性**（discontinuity）、**异质性**（heterodoxy）、**多元主义**（pluralism）、**随意性**（randomness）、**叛逆**（revolt）、**变态**（perversion）、**变形**（deformation）等等。所有这些多少带有闪烁其词色彩的表达法，无非是为了避免重新陷入传统的陷阱，为了达到**破除创造**（decreation）、**反整合**（disintegration）、**解构**（deconstruction）、**离心**（decenterment）、**移位**（displacement）、**差异**（difference）、**脱节**（disjunction）、**消失**（disappearance）、**分解**（decomposition）、**解除定义**（de-definition）、**非神秘化**（dymystification）、**消除总体化**（detotalization）、**去合法化**（delegitimation）等效果[①]。

当然，哈桑在试图概括或列举不确定性的特点的时候，居然忘记了，任何列举或概括实际上也是一种确定化的手段，归根结底这违背了后现代主义的基本精神。

显然，最重要的是，后现代主义者玩弄的不确定策略，是为了从传统的逻辑中心主义的单调乏味中解脱出来，以便使艺术创作有利于表现各种带有神秘编码的偶然性；为了开辟后现代艺术创作的多种无拘无束的可能性前景，呈现更丰富的极端复杂的世界，特别是表现创作者在创作过程中的极端复杂的心态和无奈情感。

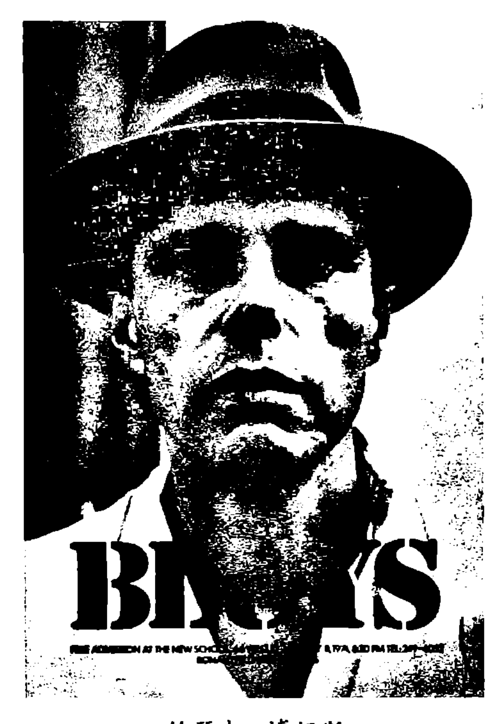
同时，通过这一系列策略，后现代主义者试图取代传统的感觉观察法及其创作规则，采用反传统的方法，表现各种不可感觉和不可描述的自然状态。

在这方面，德国著名艺术家约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys, 1921—

---

① Hassan, I., *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971(Second Revised and Enlarged Edition. Madison: University of Wisconsin Press, 1982); *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987: 21-27.

1986）的创作方式和具体策略，就最典型地表现了后现代主义的不确定性原则及其实施策略的性质。约瑟夫·博伊斯选择和采用**油脂**作为原料而创造了被称为《油脂椅子》（详见本书第七章第三节）的雕塑作品。他试图以这个被传统雕塑当成不可塑的材料，表现出后现代主义的不确定性策略的基本精神。



约瑟夫·博伊斯

据他本人说，油脂，只是一种**可能性**（die Möglichkeit; die Possibilität）的象征。作者的意图是让艺术本身变成为表达未来可能性的时空架构及其极度可变性。艺术不应该停留在传统的描摹、模仿、审美想象的范围内，而应该变成可能的世界的实验室，而且也应该成为各种超越极限的探险创造游戏的场域。油脂之在场出现，意味着未来一切未知的可能存在；用海德格尔（Martin Heidegger, 1889—1976）的话来说，就是一种难于预料的然而又具有创造性的“能在”（Sein-Können）；它是这各种潜能的储存库，也是朝向各种可能的变化的神秘密码结构的缩影。因此，油脂本身也成了艺术的不确定性及其自我创造精神的具体象征。

约瑟夫·博伊斯还解释说，他使用油脂的原意是要激发讨论，使艺术创作本身变成永远在进行中，并随时可以转变和更新的生命活动。油脂这种材料的可塑性及其对温度变化的反应，正体现了活动着的、并不断创新的艺术的特有性质。艺术应该是非常敏感的自我创造精神的体现；艺术家的才华及其创作思想的深度，就体现在他对周围世界及其本身命运的反应能力上。油脂，作为创作材料，不同于其他固定的和可以被控制的传统创作材料，有其自我变更和自我延伸的性质。它的这种自我变更能力，超出了艺术家对它的操纵方向和塑造意图，变成为它自身越出艺术家意愿的自我创作能力。而且，这种可塑性会产生心理方面的影响力，使人们本能地感觉到它与千变万化的内心过程及情感的微妙关系。所有面对它的观赏者，会和作者一样，产生起伏不定的情绪和心态，同时又对不可捉摸的世



约瑟夫·博伊斯在 1973 年，Rainer Rappman 摄

界形成既厌恶又怀抱无限希望的复杂态度。这正是后现代主义艺术所期盼的。对他们来说，重要的不是作品的形式本身，而是它所召唤起的奇妙创造力量；它要冲破一切限定和固定化的企图，朝向一切可能的逾越世界。

约瑟夫·博伊斯认为，艺术是社会和政治变动的媒介之一。所以，他所使用的艺术创造材料，都是些像动物脂肪、油脂和蜡那样极度单调乏味的东西。显然，约瑟夫·博伊斯要通过这部具有挑战性的作品，把**不确定性**当做一个兴奋剂注入艺术创作，由此衬托出“雕塑可能是什么”的哲学性问题，以便在空间上延展一种具有生命力的差异性，指向永远正在发生的“现在进行时的差异化”，即德里达所说的“延异”（la différance）。绘画应该像一切创作活动那样是“永远无法界定的自我延异”。

所以，约瑟夫·博伊斯使用具有流变和未完成形态的雕塑作品，向观赏者提出一个带有神秘性的属于未来的问题：“过程将会有什么结果？过程中正在持续地发生效应的变色、腐烂、干枯、发霉等，今后将会是怎样的？”诸如此类的问题，实际上就是艺术本身的性质及其创作生命的本质。

约瑟夫·博伊斯的作品的不确定性，把形而上学的创作本质的问题引入艺术创作活动中，表现了一种置作品的表现形式于不顾的气魄及风格，

也表现出他那坦然自在、无所畏惧的生命态度。因此，这部作品所表达的是，具有深邃的形而上学思想能力的艺术家对于事物和世界的各种暧昧细节的极为细腻苛求的探索精神。艺术在这种创作的一刹那间，也就远远地超出作者本人的设想，更超越出传统艺术的界限而成为非艺术本身。

后现代艺术家之所以重视不确定的原则，是为了实现不断创造中的高度自由。**创造，就是生命，就是自由。自由，就其本义而言，就是不确定性**。要把自由的这种不确定性如实地表现在艺术创作中，就必须使艺术本身也成为不确定的。由此出发，“动作派艺术”（Actionism）绞尽脑汁地设计出不确定的艺术创作的新模式。

属于后现代主义的**动作派艺术**，强调艺术创作中的不确定性，不仅要求艺术作品，而且也力图使艺术的创作过程本身，在不确定化的延异中，时时有可能以异军突起的气势，表现出各种难以预测的形象。中国艺术界一直把 Actionism 翻译成“行为主义”，但在我看来是不恰当的。Action 意指“行动”、“动作”或“反应”。它不同于意指“行为”的 behavior。英语中的 behavior 所指的行为，包含行为的动机、目的等各种与意识相关的因素。但后现代主义者所强调的是不确定的无意识的动作及其创作可能性，在其中，根本不包含具有意识性质的动机或目的。

在动作派艺术中，他们所鉴赏的，正是具有偶发（Happenings）和流变（Fluxus）性质的各种不定性、不定向及未知其意图的零碎动作或偶发动作的变动可能性及其艺术价值。正是立足于这种无所谓的动作的基础上，动作派艺术要求艺术家自己变成不确定的艺术创作的实际的演员，并把创作本身，当成一连串具有实施和表演意义的动作系列。所以，他们的艺术也被称为“表演艺术”（Performance art，国内也译为“行为艺术”）。显然，在他们的艺术创作中，他们所注重的是动作（action）、身体（body）和偶发事件（happenings）；所有这些因素都是不确定的，它们构成为动作派艺术创作的三大基本因素。

波伊斯在 1967 年首次谈到“表演艺术”时说：“每个人都是艺术家，他们都自由自在地正在成为社会有机体的形式”[①]。这就表明：表演艺术的宗旨，就在于强调每个人的行动的艺术创造能力。

在动作派艺术的代表人物伊夫·科莱因（Yves Klein）的创作中，为了达到动作派艺术的最大效果，直接使用了具有活生生创造能力的女性身体，把她们当做艺术创作材料和工具本身，让被胡乱涂上各种色彩的女

① Beuys, J., *Jeder Mensch ein Künstler–Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus*. FIU Verlag. 3. Auflage. 2008.

体，在他的创作导演下，用肢体在地面上蹭出图案。

值得注意的是，恰恰是在动作派艺术的创作中，还直接地体现了他们试图将艺术当成社会行动的一种手段的意愿。他们认为，艺术作为不确定的创造性行为，应该直接地表达艺术家的政治理念，使艺术也成为超艺术的行动本身。所以，动作派艺术实际上试图把艺术变成为创作表演、偶发事件及实际行动所构成的三位一体的创造性行动的总体，由此表达出他们在实际生活中难以表达和实施的自由。

第二节　不止于形式的创作自由

后现代主义认为：任何创造一旦形成产品，就势必以特定的形式固定下来，创造的精神也就凝结其中而告一段落，中止下来。这种以产品形式固定下来的创作过程，正是一切传统艺术的创作特点，因为在传统艺术看来，只有通过理想化和典范化的艺术形式才能表达和巩固一定的意义。传统艺术由此出发，总是追求完满的、理想的艺术产品形式。而且，传统艺术也由此把创造出各种好的艺术效果的艺术形式，当做其创作的主要奋斗目标。在传统艺术看来，经艺术创作，艺术家只要创造出一个特殊的、令艺术界瞻仰的作品形式，就算是成功地达到了艺术创作的目的。不仅如此，而且，凡是被传统艺术确认为有重大历史成果的经典作品，往往被推广成为同一时期、甚至今后长远时期同类艺术创作的典范。也正因为如此，人类艺术史经常被各种固定了的传统经典作品划分为各个主要历史阶段；这些作品也就成为各历史阶段艺术创作的基本标准和规范。于是，艺术创造出来的作品又通过其表现形式而转化成为艺术创作自由的约束性规范。

后现代艺术所要打破的正是这种传统艺术史的发展逻辑。他们不愿意再看到艺术创造自由的被限定和中止。他们所追求的不确定性就是不断创造的精神，就是在不断创造中的不确定的自由。

其实，后现代主义者所追求的这种创作自由，早已在现代派作家和艺术家那里强烈地表达出来了。二战刚刚结束时，存在主义文学家萨特也一再强调创作中的永无止境的自由。

萨特在《什么是文学？》（“Qu’est-ce que la littérature?”）一文中，为了论述创作自由的无止境性质，一方面强调了作为创作主体的作者，反复探索和发挥其自身思想创作自由的最大限度，突破一切内外约束，实现自我超越；另一方面也强调了作者扩展和延续其创作自由的可能性，尤其强

调作者只有诉诸读者，诉诸最广阔的历史时空中的人民大众的创造性，从这种最富有生命力的创造性中吸取动力和再创造的智慧，达到作者个人创作自由同广大读者的创造自由的互通和循环。因此，萨特认为，一个有创造使命感的作者，也就是一个不断创造、无止境地寻求创作自由的人，也就是深切关怀其读者的生命自由的人，也就是将自己的自由与人民大众的自由连成一体的人。只有这样，艺术家才有无限的创造动力，永远对自己的作品感到不满足，永远不以自己的作品作为对自己和读者的自由的限制。因此，任何创作在实质上都永无完结之日。

在后现代艺术看来，艺术之为艺术，其灵魂并非已经凝固成艺术作品的那种固定不变的外形和主题内容，而是艺术家在创作进行中的一切变动中的可能性因素。正是这些因素才体现出创作中的无限生命力，才是真正创造的潜在动力；因为只有可能性的因素，才是最千变万化的，才是最具丰富和长远的前瞻性。只有在创作中的可能性因素，不管来自主观还是来自客观的，才是最有创造潜力的。

后现代艺术反对一切固定的秩序。后现代艺术不仅反对已有的和现成的传统所规定的种种秩序，也反对形成中的新秩序。因为在他们看来，一切新秩序也和旧秩序一样，无非都是限制创作自由的框框。新旧秩序作为秩序在本质上是同一的，是创作自由所要打破的目标。他们认为，艺术作品一旦形成为秩序，便失去了它作为艺术品而继续存在的价值。艺术品要成为艺术品，要永远维持其本身的生命，就需要在创作时不但不应以原有的传统秩序为依据，不应以形成和达致新秩序为目标，也不应以固定秩序般的规则去实现创作的过程。

萨特所追求的上述艺术自由，很快就被当时法国及欧洲各主要国家的艺术家所赞赏。值得一提的是，被看做是后现代艺术先驱之一的“新小说派”和“荒诞派戏剧”，实际上都是继承和发扬了萨特的存在主义艺术自由观。

深受萨特影响的荒诞派剧作家热内（Jean Genet, 1910—1986）就是以这种极端的创作自由观而创作的。



萨特



热内

热内的许多作品，如《女仆人》、《黑人》、《阳台》和《屏风》等，不论情节还是结构，都大胆地突破传统，风格极为怪诞和夸张，给读者和观众以从未有过的特殊创造的深刻印象，表现出作者寻求最大限度的创造自由的冒险精神，也满足了观众和读者探索新的创造自由的愿望，深受时代的欢迎和肯定。热内的荒诞戏剧在内容和形式方面的不确定性，为剧本上演中导演和演员的自由创造提供了最广阔和最大限度的可能性，从而也在实质上，为作者本人以导演和演员的自由创造为中介而实现最大限度的继续创造的自由，提供了可能性。同样的，荒诞戏剧在内容和形式方面的不确定性，也为演出中的导演、演员和观众三方面的多元性、多面向和多维度的自由创造，提供了最大限度的可能性。

所以，探讨后现代艺术的“反艺术”，必须从荒谬谈起，而且必须从世界、人生和语言本身的荒谬谈起。荒谬是具有普遍性与艺术性的生活本身。**荒谬并不荒谬**。正是传统逻辑和理性主义把本来正常的荒谬描述成荒谬。实际上，**世界和人生的荒谬就是艺术荒谬性的基础**。

第三节　通过解构达到“荒谬化”

后现代艺术对于传统艺术的彻底颠覆以及在此基础上所从事的“**反艺术**”的创作，其本身就是对于西方传统文化的历史及其成果的荒谬性的揭露和**解构**；而后现代艺术这种“反艺术”的创作实践及其策略本身，又不得不采取荒谬的途径和形式。这就是说，不论是后现代艺术所反对的传统西方文化和艺术，还是后现代艺术所进行的反传统的创作实践及其成果本身，都不可避免地包含着“**荒谬化**”的基本原则。正因为这样，荒谬剧和荒谬文学在20世纪50年代的产生和发展，才不是偶然的，它是从现代性（Modernity; Modernité）到后现代性（Postmodernity; Postmodernité）、从现代文学到后现代文学发生根本转折的一个重要信

号。在这个意义上说，荒谬剧和荒谬文学乃是现代文学到后现代文学之间起着承上启下作用的中间环节。

“荒谬”（Absurd; absurde）是后现代反艺术美学的最基本范畴。早在孕育着后现代性因素的早期现代文学中，就已经在他们的创作原则中包含着荒谬化的策略。**从一开始，荒谬的范畴就是来自世界和生活本身的不确定性。**后现代主义者根本不承认“正常／反常”、“合理／不合理”的传统二元对立原则，不承认一切传统文化所确立的标准和原则，而把整个世界、生活和艺术都当成某种毫无确定结构、并无稳定本质的荒谬事物。世界是杂乱无章的，也无现象与本质之分。整个世界是一片混沌，是由无数变动着、并无确定界线的事物相互穿插而构成的，用米歇尔·福柯和德勒兹的话来说，整个世界是充满着差异的各种不同事物的折叠穿插而构成的。[①]这也就是说，世界本来是荒谬的，是无理性的。正如荒谬剧作家尤内斯库（Eugène Ionesco, 1912—1994）所说：**“世界始终是荒谬的。”**

在艺术中，1978年由艺术家马西亚·特克尔（Marica Tucker）所举办的艺术展览，正是以荒谬的“坏画”（“Bad” Painting）为名，在纽约当代艺术馆开幕。艺术家和人民大众中的一部分人，试图以坏自称，以便公开地与传统相对抗。坏画和坏男孩、坏女孩等一样，是一种抗议式的宣示动作，特别以通常人所理解的荒谬作为手段。

理性是有文化的人赋予自然的。事物间的差异以及各种事物的稳定结构，不过是传统的人本主体中心论者所设定的逻辑同一性理论和分类方法论所主观地形成的。**意大利荒谬剧作家皮兰德娄**（Luigi Pirandello, 1867—1936）**在其理论著作《幽默主义》**（1908）**一书中强调世界的不可知性：“我们并不了解宇宙，我们看不见它，因为普罗米修斯赠给我们的火种，只能让我们看见它所照亮的那一部分”。在他看来，世界既无因果关系，又无秩序，也不稳定。**他说：“原因，在生活中从来不是这么有逻辑，这么井然有序……难道有秩序吗？稳定吗？”他认为人对世界的认识只是主观的想象：“在认识世界和我们自己时，由我们普遍地强加于其中的那种客观价值根本不存在，那是一种不断的臆造”。所谓“世界的逻辑合理性”是虚假的：“……我们空谈的逻辑性常常大大地超越了现实的逻辑严密性。如果我们在理论上装得很有逻辑，行动的逻辑可以拆穿思想的逻辑，揭露出逻辑的绝对可靠是一种自欺欺人罢了。”皮兰德娄还认为每个人的‘自

---

① Foucault, M., *Les mots et les choses*. Paris. Gallimard. 1966: 32-59; 64-85; 147-149; Deleuze, G., *Pourparler*. Paris. 1988; Deleuze, G. / Guattari, F. *Capitalisme et schinophrénie*. Tome II: Mille plateaux. 1980.

我'也是假的："今天我们是这样，明天就不是了"。他的这句话，典型地表达了后现代主义者对自身的变动性、创造性和自我生产性的基本观点。同他一样，福柯也一再地表示人的自身的不可约束性和自我生产性。福柯为此强调他自身对"我是谁"的问题的痛恨和不可忍受性。他认为，每个人不应该为自己设定一个固定的自我，其他任何人也无权提问谁是谁的问题。他认为，一旦提出谁是谁，就意味着要对被提问者做出限定，是对被提问者的人权的侵害。

而且，在后现代主义者看来，每个人在日常生活中的各种表现都不是其自身的真面目，人们的各种表演，只是各种各样的假面具。世界上没有一点儿东西是真实的！海是真的，山是真的，石头是真的，草是真的；"而人呢？永远戴着面具；虽然不是故意地，但是不自觉地带着那些东西，并且自信就是他所表现出来的那样：漂亮、善良、优雅、慷慨、不幸等等"。因此，当人类抛弃了传统逻辑中心论和理性主义、而返回真实的生活世界的时候，当人们用自然的态度去看待世界的本来面目的时候，就会出现他们所说的那种头晕目眩的状态，出现尼采早就指出的那种酒神的神魂颠倒的状态，出现不合理性和反逻辑的荒谬状态。

人的生活世界不过是无限的宇宙和自然世界的一小部分，面对着广阔无比的客观世界的荒谬性，人的生活世界必定渗透着无数难以被人们掌握的荒谬性，充满着人们无法控制的偶然性。生活在充满荒谬的自然世界和生活世界中的人，其思想和感情境界也同样渗透着荒谬，渗透着连作为生活主体的人本身都难以料想到的荒谬性。因此，在生活中自然自在地玩耍着的人，在生活和创作过程中，也以荒谬和解构作为指导原则。

后现代主义者很重视生活的艺术性和游戏性，也同样重视艺术的生活性和游戏性，因此，他们把艺术创作的基本活动也自然地理解成为酒醉状态中的荒谬情感表达。生活和艺术，就其本体结构和基本表达形式而言，在后现代主义者看来，都是荒谬的。在这里，所谓荒谬，就是没有规则，没有主次之分，没有目的，没有固定的方法，没有理想的完满形式，没有主体和客体的区分及其同一；只有不断地区分，不断地差异化，不断地呈现无本质的游离性结构，自由地表达处于酒醉状态的创作者的内在情感，表现出处于长期游荡中的自由人，渴望在无穷无尽的探索中，因筋疲力尽而满足的那种状态。总之，在后现代主义者看来，艺术创作应该成为一种荒谬的解构活动，一种疯狂的游戏性探索活动，是释放因酒醉所产生的精神能量的过程。

这一切也表明，自古以来，人类不断创造和更新文化的实践，本来

是试图使自己从混乱的世界中挣脱出来，而使自己成为这个世界的主人，以为这样一来，人类就可以过着没有混乱和没有荒谬的新生活。但是，正如马克思所说："人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲的创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。"[1]那些既定的和从过去承继下来的历史条件同人类的文化创造实践相交错的结果，不但不能如人们实践中所预期的那样，反而往往又使人们陷入新的矛盾，甚至陷入更复杂的矛盾之中。人类就是这样一种非常特殊的生命体，明知矛盾缠身而不可摆脱，任何摆脱又会重新陷入新的矛盾，但它又偏偏以各种自己创造出来的文化使自己尝试接触更加复杂的新矛盾。后现代艺术对于传统文化荒谬性的解构，正隐含着人类及其文化发展的奥秘。

荒谬这个概念并非后现代思想家们所独创的，也不是后现代艺术家们的垄断品。荒谬就是真假不分，就是混淆是非，用德里达的话来说，就是解构。说得更激烈一点，就是颠倒，就是反转。荒谬不但存在于人的现实生活中，存在于人的思考、语言、表达、行动和各种创作活动中，而且也存在于实际的客观世界中，存在于客观世界的运作和运转过程的始终。

因此，从**本体论**的角度来说，荒谬是人的生活、思考、语言、表达、行动和各种创作活动的一个基本构成部分，也是客观世界及其运转过程的重要构成部分。从**认识论**和**方法论**的角度来说，荒谬也不可避免地伴随着人的一切认识活动和论述过程。艺术鉴赏和创造活动，作为人类生活和行动的最高表现形式，不但将触及具有荒谬本体结构的客观世界及其运作过程，而且也势必同人类本身的生活、思考、语言、表达、行动和各种创作活动中的荒谬性紧密相联。正因为这样，反映和渗透在艺术创作中的客观世界和人类生活中的荒谬性，又将进一步同艺术创作活动本身所内在固有的荒谬性相互渗透和相互转化，构成为艺术作品中具有艺术价值的极其复杂的荒谬性。后现代艺术的主要成果，就是将上述客观世界和人类生活的荒谬性以及渗透在艺术创作中的艺术本身的荒谬性，发挥到登峰造极的地步，造成了后现代艺术的反艺术倾向。

荒谬这个词的出现，几乎同语言中的**理性**和**逻辑**的出现一样古老，因为从人类试图诠释、说明和探究**世界和人生**的规律和合理性开始，人们便自然地发现：不但**世界和人生**本身充满着**荒谬**，而且人类思想及其逻辑本身也时时陷入**荒谬**之中。如果**荒谬**在科学更发达、社会更进步的今天反而

---

[1] 马克思：《路易·波拿巴的雾月18日》，《马克思恩格斯全集》第8卷，北京：人民出版社，1961年。

变得更加肆无忌惮的话，那么人们就更有理由相信：荒谬不但伴随着人生和世界，而且它和理性、自由的对立本身，就是人生和世界的基本性质和基本结构。因此，荒谬和理性、自由，与其说相互对立，不如说它们是人生和世界所生产出来的双生子。

现实的自然界原本是混沌的和没有秩序的。人类在自然界的诞生以及人类从自然界走出并进入社会文化生活世界以后，为了加强人的主体地位，并实现人对于自然界的控制，人类创造了自己的文明、特别是语言和文字系统。从此以后，人类随着思考、行动和语言文字的运用的进一步发展，设计和制定以思想、说话和行动的主体为中心的世界秩序。世界的秩序化是思想理性化和语言逻辑化的结果。在西方文化的发展过程中，人类远离自然和控制自然的过程是同人类思考理性化和说话逻辑化的过程紧密联系在一起的。由苏格拉底和柏拉图所奠定的逻辑中心主义和语音中心主义原则，更使西方人对语言的逻辑化列为首位，甚至产生某种迷思。西方人原本以为，西方文化越发展，社会文化越理性化，他们就越能够认识和把握自然界的本质。但实际上，由语音中心主义和逻辑中心主义作为指导原则、以西方语言文字为基础和骨干而发展起来的西方文化，越来越朝着远离自然、甚至反自然的方向发展。

西方文化从现代主义到后现代主义的发展过程中，由上述倾向所产生的矛盾和危机越来越尖锐，这使西方文化界中一部分敏感的思想家和艺术家首先意识到：西方文化的反自然性质主要来自西方语言文字本身的荒谬性。如前所述，语音中心主义和逻辑中心主义试图以在场的符号代替不在场的意义，并将符号和语音的在场性的优点绝对化，试图以在场的语音和符号指涉和取代不在场的对象和意义，使语音和符号有可能远离和完全摆脱实际的对象和现实世界，而成为指导人们思考和行动的原则。这样一来，远离和完全脱离实际对象的语音和符号，反而比他们所指涉的现实世界更有价值，更占有优越地位；而被捧为地位至高无上的语音和符号，便成了西方人心目中的文明的神，也就是某种意义上的“第二种神”。

正因为这样，后现代主义思想家德里达指出：**西方艺术基本上是一种神学的、形而上学的和语言文字统治的艺术**。德里达在《书写与延异》一书中说：“只要舞台是由话语、由话语的某种意愿以及由某种原初的逻各斯的策划所统治，而这种逻各斯本身既不属于剧场、却又在一定间隔内操纵着它，那么，这种剧场就是神学的。这种舞台是神学的，只要它的结构，按照整个传统，包含以下各项因素：一个缺席但又在远处的作者／创造者，装备着一种文本，监视、组合、控制着整个演出的时间或意义，并

让它表演成为某种所谓的'他的思想、他的意图和他的想法的呈现'。他透过剧场里的一些代表，例如导演或演员，通过表演来呈现他本身（作者/创造者）；扮演各种角色的导演或演员等代表性人物，便成了他所役使的诠释者，并通过他们扮演的角色，首先通过他们所说出的话语，或多或少地直接表现出'创造者'的思想。这些诠释的奴隶们忠心耿耿地执行'主人'的神意设计。更有甚者，这诠释奴隶们——而这是规定这些主奴关系的整个代表结构中的一种讽刺性的规则——并没有创造任何东西，只给人们提供创造的幻觉，因为他们只是将一个再现性质的文本翻译或呈现出来，以供阅读的需要，而且，这种再现性文本同所谓'真实'——作为这样一种真实，这就是阿尔托在《给修道士们的警告》中所说的'精神的排泄物'——维持着一种模仿和复制性的关系。最后，神学舞台还包括一群被动的、排排坐的大众，这是一群看热闹的消费者，尼采和阿尔托所说的那种'找乐子的大众'——他们所观赏的远处缺乏真正的广度和深度，只不过是一些满足他们偷窥行径的无聊作品。（在残酷的剧场里，纯粹的视觉景观并不导向偷窥。）在这种神学舞台的一般结构中，每一个因素都是以再现与其他因素相联结，同时，透过这种再现的无穷锁链，使活生生现在的不可再现性被掩盖、融化、压抑或被驱逐出境。这种神学舞台的结构从来都不加修正；历经所有的革命，它依然完好如初，而且，大多数的革命倾向于保卫它或恢复它。"①

德里达在分析阿尔托"残酷剧场"对于语言的批判时指出："阿尔托以'存在'、'肉体'、'生命'、'剧场'、'残酷'的名义所发出的呐喊，实际上就是在疯狂和作品之前所呈现的某种真正的艺术的意义。这种艺术实际上不再生产作品，而艺术家的存在，也不再是某种可以通向艺术家的存在本身之外的取代性管道或经验。阿尔托所要揭示的，是'话语就是身体'、'身体就是剧场'、'剧场就是文本的存在'这样一些最普通的道理。这也就是说，所有的作品文本不再受原有文本或原有话语的支配。这样一种真正的剧场就是比剧场本身更古老的书写。"②

德里达所说的"不再生产作品的艺术"，就是不再通过语言的信道而写出的"语言文本式的作品"。这些通过语言而写出的传统语言文本式的作品，不是真正的艺术品，而是用语言所表达出来、因而也受语言本身的限制而被改造的艺术品。阿尔托等人在实际的自由创作过程中，痛切感到语言限制、曲解和扼杀其原初创作思想的痛苦。语言对于艺术自由创作

① Derrida, *L'Ecriture et la differance*. 1967: 345-346.
② Ibid: 260-261.

的限制、曲解和扼杀，主要表现在：第一，语言本身作为符号体系本来就是真实对象和事物的替身，因此，语言无论如何精确，始终都是替身，而不是艺术所要表达的实际事物本身，也不是艺术本身。第二，语言作为表达意义的符号结构，其二元性始终只能包含、而不能超越“精确性／含糊性”和“一义性／歧义性”的矛盾。因此，语言所表达的意义本身始终包含含糊性和不确定性。可是，传统语言几乎完全忽视了语言意义表达中的含糊性和歧义性部分，并几乎武断地将语言意义表达性加以夸大，甚至达到崇拜和异化的程度。第三，语言在其表达过程中，始终受到意义表达结构的逻辑和理性中心主义的限制，以致语言表达过程完全等同于理性化和逻辑化的过程。这对于原本与理性和逻辑不相干的艺术创作是一种根本性的破坏过程。第四，艺术创作一经语言和逻辑的加工，便自然纳入由理性主义基本原则所奠定的整个社会文化制度中，艺术也就不知不觉地受到各种社会文化制度，特别是权力运作和意识形态的干预。第五，由语言垄断的整个艺术创作过程，使艺术创作中的自由生命，随着语言结构和语言论述逻辑的固定化和僵化而丧失殆尽。原本多少对艺术创作自由带有限制意义的艺术形式，也在同语言表达方式的结合中，不可避免地进一步成为语言扼杀艺术生命的同谋。第六，艺术的语言表达方式，一方面使艺术创作因语言文化的历史性而局限在特定的历史阶段，另一方面又使特定阶段内采用特定语言而创作的作者有可能通过僵化的语言而永远操纵和宰制艺术作品，使艺术作品沦落为特定作者的奴隶。最后，通过语言所表达的艺术作品，也造成艺术作品的读者、观看者和鉴赏者对于艺术作品文本及其作者的依赖，从而剥夺了在艺术生命发展中读者、观看者和鉴赏者参与艺术创作的权力。

所以，由阿尔托所开创、而被贝克特等人所发展的艺术创作中的语言叛逆活动，是后现代反艺术将世界和艺术荒谬化、并加以颠覆的最重要环节。关于这点，也是阿尔托为后现代反艺术树立了榜样。他在1948年临死前所做的一段录音“为了了断上帝的审判”（Pour en finir avec le jugement de Dieu），通过阿尔托本人填诗作词、朗诵、敲锣打鼓和编辑，也通过他本人亲自表演以及连同三位朋友的客串演出，大胆而赤裸裸地发出了对于神圣上帝的尖叫和抗议，表达了他对于介入和控制艺术舞台的理性、语言及其神圣化身的叛逆。在这段录音中，阿尔托试图将语言和理性排除在艺术舞台之外，让失去理性和语言控制的阿尔托本人疯狂的艺术创作本身直接地呈现出来。

在阿尔托和贝克特等人的带动下，在后现代反艺术创作中，纷纷以身

体的叛乱和能指的叛乱对抗语言和形而上学对于艺术的控制，以“无所谓美”的反艺术口号，直接同传统美学及其形而上学原则所控制的传统艺术分庭抗礼。

显然，以语音中心主义为基本原则所建构的西方文化，从一开始便把戏剧、美术、音乐和舞蹈等艺术以及文学创作等活动，统统纳入语音中心主义的发展轨道上，使文学和艺术即使是在其特殊表现形式上也不得不服从于语音中心主义的原则。作为语言文字的奴隶，文学艺术创作及其作品，必须以说话和写字的原作者的意图及其所设定的意义系统为中心而旋转。在这种情况下，正如德里达所说，原作者所说的话和所写的字成为艺术创作的核心，也成为诠释者、读者和观众理解该文学艺术作品的唯一固定不变的标准。这样一来，文学艺术作品便成了原作者语言文字的呈现的再现，成为了被纳入固定意义系统的僵化的语言文字的文学艺术象征性作品。不但语言文字的意义系统支配着文学艺术作品的生命，而且，语言文字系统本身的一切弊病及其矛盾也渗透并窒息了文学艺术作品。

如前所述，西方语言文字所具有的“符号/意义”的双重形式结构，不但不能保证语言文字符号所表示的意义的绝对准确性，而且，恰恰相反，只能导致其所表达的意义系统的含糊性、歧义性和矛盾性。所以，正是在西方文化所推崇和迷思化的西方语言文字系统中，已经隐含了包括文学艺术在内的整个西方文化的危机，特别隐含着西方文学艺术本身的荒谬化倾向。

西方语言文字结构的荒谬性表现在以下几个方面：

第一，西方语言采取以语音为中心的“语音符号/意义”的二元对立统一的形式结构。这种结构不但使语音在任何情况下都成为居支配地位的决定性因素，而且也使发出语音的主体，即说话的人或作者、创造者，成为决定作品意义及其命运的神。作为意义中心的语音，本来就是符号，而且仅仅是符号而已。所以，一旦脱离使用语音的现场脉络，作为符号的语音只能作为符号而存在，它在新的脉络下实际上需要由遭遇到它的新主体而赋予新的意义。可是，语音中心主义的西方文化却把新脉络下新主体对于语音符号的诠释摆在次要的受支配地位，甚至完全否定新脉络下产生的新意义。

第二，西方语言所表达的意义，受到上述二元对立统一的形式结构的影响，总是同时具有一义性和多义性、同义性和歧义性、确定性和含糊性的矛盾性质。可是，占据统治地位的逻辑中心主义又始终夸大和僵化其中的一义性、同义性和确定性，忽视和回避其多义性、歧义性和含糊性。

西方语言的上述两大主要缺陷，使西方语言在许多情况下丧失正确表达意义的性能，甚至产生了意义多重矛盾的危机，导致语言本身的荒谬性。

西方语言结构的荒谬性决定了它们所表达的意义的荒谬性，同样也决定了以它们为核心所创作的一切文学艺术作品和文化产品的荒谬性。

其实，关于**世界和人生**本身的**荒谬**，早在古代原始社会阶段，就已经在当时的神话中显露出来了。

古希腊的神话是创立文明体系以前古希腊人的原始智慧的结晶。当时的神话，并不只是一种文学艺术作品，而是希腊人朴素的人生观和世界观的表现，也是他们总结经验、指导实际行动和憧憬未来的思想原则。在那个时候，人类还没有明确地建构起理性的和逻辑的思维模式。刚刚从自然分离出来的原始人，不论在思想和言行各个方面都还保留着相当成分的自然性，因此，他们还把自己当做自然的一部分，也像自然一样无所谓逻辑和道德。正如列维·施特劳斯所说："神话是人类和动物尚未区分开来的时候的一种历史。"[①]

自然界本来就是万事万物混沌地并存在一起；在其中，事物之间各自按照其本身的存在规律而混杂地相互并存，同时也在不同的条件下，相互渗透和相互转化。也正因为这样，在对西方传统的逻辑中心主义和语音中心主义进行解构的后现代思想家德勒兹认为世界是一片**混沌**（un chaos），在这一片混沌的世界中，各种相互区别的事物相互渗透，形成无数相互重叠又相互穿插的皱褶（le pli）。万事万物，包括人在内，也包括人的肉体和心灵及思想情感，都是这类变化万千、相互重叠的不尽相同的皱褶。[②]其实，原始人的神话正体现了包括人在内的自然的混沌状态以及人的充满皱褶的思维模式和思想情感。

但问题不仅如此而已。神话本身就充满了**荒谬**。希腊神话中关于坦塔勒斯（Tantalus）的故事，正是以生动的情节说明了人生所充满的各种荒谬。根据这个神话，宙斯（Zeus）的私生子坦塔勒斯行为不轨，不讲道德，对于众神以怨报德，对凡人泄露诸神的隐秘，并把神宴上的美酒佳肴偷偷分给世人。坦塔勒斯还向众神挑战，有意以其子佩罗普斯之肉宴请诸神，以考验诸神是否真有先知先觉无所不觉之明。当时因丧女而悲痛欲绝的德墨特斯神无意中吞下佩罗普斯的肩膀。众神大怒，宙斯命赫尔墨斯从冥府迎回佩罗普斯，重新赋予生命，并用象牙为他镶补肩膀。就这样，坦

① Lévi-Strauss, C., Eribon, D. Entretiens. *De près et de loins*. Paris. 1988: 193.

② Deleuze, *Le Pli*. Leibniz et le baroque. Paris. 1988.

塔勒斯同维护和谐秩序的众神结下了怨仇，坦塔勒斯也因此在冥府受到无止境的惩罚：他被囚禁在水位深至颈部的大水里，在他眼前，又矗立着一棵悬满鲜艳欲滴、果香四溢的果实的果树，又饥又渴的坦塔勒斯，望见甜美果实而伸手欲摘时，果树枝杈便高高扬起让他够不着，当他张嘴想要喝口水时，大水竟眼睁睁地突然消退；更可怕的是，坦塔勒斯头顶上方还吊着一块摇摇欲坠的巨石，随时都有可能将他砸个粉身碎骨。从那以后，坦塔勒斯的神话象征着：世人不得不在充满着可望而不可即的引诱的世界之中过着永远欲求、却又不能满足的受尽煎熬的生活。人生就是这样充满着烦恼。同坦塔勒斯的神话一样，关于俄狄浦斯弑父娶母的神话和关于西西弗斯周而复始永无止境地将巨石推上山顶的神话等等，都是以同样荒谬的情节结构生动地展示着人生的荒谬。

希腊神话以其独特的荒谬情节和结构，表现古希腊人洞察充满荒谬的世界和人生的智慧。同时，希腊神话也生动地证实了世界、人生和人的思想本身的混沌和荒谬本性。马克思对希腊神话给予高度的评价，他说："希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤。……一个成人不能再变成儿童，否则，就变得稚气了。但是，儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该努力在一个更高的阶梯把自己的真实再现出来吗？在每一个时代，它的固有的性格不是在儿童的天性中纯真地复活吗？为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？有粗野的儿童，有早熟的儿童。古代民族中有许多是属于这一类的。希腊人是正常的儿童。他们的艺术对我们所产生的魅力，同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。它倒是这个社会阶段的结果，并且是同它在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。"[①]

马克思的话虽然深刻，但他只说对了一半。马克思过分强调神话作者的儿童幼稚性，似乎神话及其内容只构成人类思想和文化未成熟阶段的特征。显然，马克思仍然是一个理性主义者，而且，即使当他鼓吹批判传统思想文化的时候，他仍然未能跳出传统逻辑中心主义和理性主义的范围。实际上，若抛开传统逻辑中心主义和理性主义的约束，我们还有什么理由非把原始希腊人的神话规定为不成熟的艺术呢？我们为什么不愿意把希腊神话当做真正艺术品的典范？难道马克思自己所说的希腊神话的永久魅力不正是来自希腊神话本身的反逻辑的荒谬性吗？

---

① 马克思：《政治经济学批判导言》，《马克思恩格斯全集》第12卷，北京：人民出版社，1962年，4页。

严格来说，希腊神话的荒谬结构，正是历经长期文明熏陶，而又接连遭受自身文化折磨而困扰的后现代人所追求的艺术自由创造的典范。神话是荒谬的，但它的荒谬性正是人类创造逻辑和理性原则以前的自然和人生的本来面目。列维·施特劳斯在考察了千百种神话的内容及其结构之后，明确地指出："如果说神话显示出它们本身是荒谬的叙述的话，那么，实际上存在着一种神秘的逻辑，它调整着所有那些荒谬性之间的关系"。[①]

介于结构主义与后结构主义之间的罗兰·巴特同样强调，神话是一种信息，是为了进行某种沟通而被加工过的内容的变型。[②]

随着人类文明的发展，特别是西方文化奠定了逻辑中心主义的思维原则以后，人生和世界的本来面貌慢慢地被主体化的人纳入其逻辑思维的框架，并为巩固主体化的人的世界中心地位而建构了主客体统一的真理标准。

在西方文化史上，人的主体化进程，是从16、17世纪进入近代资本主义社会之后，也就是在完成经济资本主义自由市场体系、政治民主法制化、道德自由理性化和科学认识真理现代化之后，迅速地甚至是人为加速度地推行的。因此，西方文化是在近代资本主义社会建构和发展之后，全面且加速地走上人的主体化的历史过程。正如米歇尔·福柯所指出的：在这个意义上说，西方文化的近代化和现代化的过程，就是人的认知主体、权力主体和道德主体地位相互交错和相互促进的确立过程。米歇尔·福柯在《性史》中指出："我的论题是分析某种特殊的历史经验的形式。考虑到这个历史的特殊性，并不是要对'性'这个词的近期出现作出过分的诠释，也不是要使人相信现代的'性'这个词运载着它自相参照的对于'自身'的实际关系的状况。这就是说，要把'性'当做某个知识领域、某类规范化体系和对于自身的关系的某种方式之间的相互关系网。这也就是尝试对我们近代西方社会里所构成的一种复杂的经验进行译码，在这样一种复杂的经验中，某种知识场域，某种规范体系总体和某种处理个人同自身的关系的模式（在这个模式中，个人可以在与他人相处中作为性的主体而自我认知），它们三者是如何相互关联的。"[③] 在米歇尔·福柯看来，对于西方传统文化和思想的解构，清楚地表明：关于世界秩序的真理体系、关于社会权力体系的正当性标准的规范体系以及关于正确处理个人与他人关系的社会道德体系，虽然从逻辑上表现了

① Lévi-Strauss, C., *Mythologiques*. Vol. IV. Paris. Plon. 1971: 614.
② Barthes, R., *Mythologies*. Paris. 1957: 193; "Langage et le vetement". In *Critique*. Paris. 1959: 195.
③ Foucault, *Dits et ecrits*. Vol. IV. 1994: 578-579.

主体和客体的同一性，符合逻辑和理性的原则，但是，实际上这一切只是力图建构人的主体地位、而又最终宣告失败的西方现代人同时进行自我欺骗和欺骗他人的策略性论述的诡计。

同福柯一样，对拉康、德勒兹和达利来说，主体也只是形而上学思维的一种幻象和虚构；真正的主体性并不存在。因此，他们认为，传统哲学所谈论的理性反思的主体，不过是一种异化了的主体，虚假的主体。如果一定要说主体，那么，真正的主体应当是人的自发性本能欲望。它是生命的本能冲动，是人的生存的真正原动力。可是，随着文明的产生和人的社会化，它却不断地被压抑，被排斥，被逐出文明之外，并不断地被"俄狄浦斯化"和"文化密码化"，使它最终成为一种类似阴影的虚幻物。

在《反俄狄浦斯》（*L'anti-Oedipe*, 1972）一书中，德勒兹和达利把这一过程分为三个阶段：在第一阶段的氏族社会，血缘关系通过最初的文化密码，将一部分本能冲动和欲望逐出了意识，并予以各种限定，产生出各种禁忌之类的东西；在第二阶段，专制国家形成以后，宗教信仰的密码又压抑了另一部分本能欲望，使其蜕变为潜意识；到了第三阶段，即启蒙时代以来，理性密码又将残留在意识中的本能冲动和欲望全部逐出意识之外，使意识领域内充斥着理性的力量。于是，社会的秩序、道德准则、价值判断等一整套象征性符号体系，逐渐成为意识结构中的超我或俄狄浦斯情结中的父亲，成为主宰人的主体的精神暴君，而主体则被分裂为意识与潜意识，即自我和本我或原我。真正的主体——本我或原我，从此就被禁锢在潜意识的底层中，成为带着荆冠的受苦受难的基督。①

因此，世界的荒谬性是随着文明的发展而变本加厉地增强起来，也随现代性的人为荒谬化而更加荒谬。弗洛伊德早就对现代理性主义的泛滥进行了深刻的批判。他说："胡言乱语的乐趣，根源在于我们摆脱理性桎梏时的自由感，因为理性业已岌岌可危。"②理性对人的长期约束反倒使人感到精神疲惫和烦恼，使人内心中产生一种挣脱理性约束的需求。于是，在工作之余或在紧张的生活节奏之外，人们寻找一切机会通过反理性、反逻辑和反规范的言行，发泄受理性过分约束的烦恼。弗洛伊德所说的"胡言乱语的乐趣"，不过是其中的一个小小的插曲罢了。

这就表明西方文化发展到19世纪末、20世纪初的时候，由于其逻辑中心主义和理性主义已经到了接近顶峰的程度，使口口声声自称"世界

---

① Deleuze, G. Guattari, F., *L'anti-Oedipe*. Paris. Miuint. 1972

② Freud, S., *Der Witz und seine Bedeutung zum Unbewussten*. Frankfurt am Main. Fischer. 1958[1905]: 101.

主体”的人本身，已经紧迫地感受到其存在地位的界限，也显示出一向被夸大的人类理性意识的活动的极大有限性，同时也显示出，科学和知识，作为上述人类主体化生存方式和理性中心主义思维方式的产物，也越来越面临着新的风险。这样一来，自文艺复兴以来一直支撑着西方文明大厦的重要精神支柱，尤其是作为其栋梁的人文主义和理性主义，在历史行将走完现代性、而步入后现代的时候，在危机丛生的当代荒谬世界里纷纷瓦解倒塌。

20世纪末，当人类社会文化的繁荣和现代化同时彻底地暴露出西方文化的荒谬性时，后现代主义者才以正视现实的态度，**揭露理性和荒谬同是人类文化建设中所设计、制造和生产出来的双胞胎**。现代社会和现代文化总是以为理性化的结果，可以避免荒谬，但其结果却事与愿违——荒谬不但没有被克服，反而随理性的发展而膨胀。正如海德格尔在论及现代性的特征时所指出的，人的主体地位的加强以及随科学技术发展而强化的人类创造能力，使人类在不断克服自然和生活世界荒谬性的同时，又以人为的日益神秘化和复杂化的新符号体系，创造和加强越来越远离自然的社会和文化的荒谬性，也使人类自身的生活世界日益为荒谬的网络所缠绕。后现代主义者把现代性发展所造成的荒谬膨胀化，都归因于传统文化，特别是传统理性主义和传统语言中心主义在现代阶段的发展，归因于现代科学技术和现代语言知识论述的人为荒谬化。

正因为这样，在后现代主义者看来，克服由现代文化所造成的荒谬性，不是继续延续传统文化和传统理性主义的路线，不是继续强化人的主体中心地位，不是使艺术继续充当语言文字的奴隶，而是使人消融在与自然、与生活世界同步同质的游戏活动中，消融在绝对自由的创作游戏中，特别是消融在以艺术为模特儿的自在自为的创作游戏中。在艺术创作中，这种绝对自由的创作游戏，正体现在艺术创作的荒谬原则上，体现在以荒谬反荒谬的反艺术创造活动中。在这个过程中，后现代主义者显然试图摆脱现代文化发展中一味理性化地反荒谬的僵化原则，尝试重新评价荒谬本身的性质，揭示世界和人生以及人的语言本身所隐含的荒谬性，并以荒谬反荒谬的自由创作原则，探索人类文化重建的根本策略。

在后现代主义者看来，文学艺术创作在本质上就是人的思想寻求自由的主要表现，而思想自由原本就是不确定的和含糊不清的。因此，艺术，作为人的思想自由的主要表现领域，其内容和形式也应该是含糊不清的。为现代美学提供理论基础的法国思想家德里达强调指出：解构首先就是思想和文字上的含糊不清的一种表达形式，是对于将创作内容和形式固定

化、并使之僵化的传统形上学和传统艺术所做的一种反抗和批判。德里达在这里所说的解构及其含糊性的特征，实际上也就是荒谬。含糊也好，荒谬也罢，都是为了表达艺术创作和思想自由的反形上学、反理性主义和反僵化的性质。艺术创作只有在含糊和荒谬中，才能达到真正的自由。

综上所述，后现代主义，不论从内容，还是从其表达方式，或者就其代表人物而言，都是很不确定、含混不清和多元的。后现代主义的几个最重要的代表人物，在表述后现代主义原则的时候，往往前后矛盾，说法不一。他们这样做，正是由于后现代主义的宗旨本身，需要以不确定的途径表达出来。

后现代主义之所以如此钟情于不确定性，不仅是因为一切在生产中的事物都处于不确定的状态，而且，还因为现代社会和文化越来越呈现出它们的悖论性。

一切事物一旦生产出来，就定型于它自身的产品或结果的特定形态中，也就使自身表现为固定或较为稳定的状态。后现代主义之前的现代性，尽管创造了许多有益于现代社会的新事物，但它在本质上过于迷信传统的因果论、功利论和进步论，往往沾沾自喜于已有的成果或产品，并以自身产品的先进性、真理性、有用性和科学性而自豪。殊不知，现代性的一切成果本身也充满不完善性；而且，其不完善性也是一个有可能继续产生不完善性的有生命的文化生命体。因此，现代性之不完善性是无法绝对弥补的“缺席”本身；它作为一个有待完善的缺席，并不是一件坏事，并非单纯是消极性的东西。如果说后现代主义具有优越于现代性的因素，恰恰在于它永远主动地承认自己的不完善性，承认自己就是缺席本身，并不断主动地反对自己的完善性。

所以，后现代主义的不确定性是它自身自我正当化的基础，其最主要的根源，就在于它承认自身同现代性之间的相互穿插、不断开展批判的性质。换句话说，后现代主义源于现代主义，但又不满于现代主义。后现代主义宁愿永远停留在现代主义母体的产道中挣扎，并继续向其母体开展批判，发泄其不满，它也不愿意脱离产道而诞生。后现代主义比现代主义更清楚地意识到：一旦呱呱坠地而问世，它就立即进入死亡。

第四节　不可表达和表达的悖论

由此可见，要评述后现代主义（Post-modernisme; Post-Modernism; Post-Modernismus）并非易事，它涉及许多复杂的问题。这不仅因为它本身是

难以表达和难以分析的课题，也不仅仅因为它原本具有内在的捉摸不定的性质，时时表现出对一切试图掌握其性质的考察的抗拒和抵制，处处玩弄其内在的违背通常逻辑的回避策略（stratégies d'évasion），促使理解它的各种探索都归于失败；而且，还因为后现代主义远非单纯发生在文学艺术中，它比任何一种西方思潮和学派都更广泛地涉及人文社会科学的各个领域，并以其反复无常的“拖延”、“解构”、“变异”、“模糊化”及种种变幻不定的计谋和策略，力图使自己逃脱传统逻辑和理论对于它的把握和统摄，甚至拒绝使用普通语言，往往采用“反语言”和“超语言”的表达方法或“抗表达”的策略，显示其自身创新不止的特征，达到其拒绝被把握的目的。所有这一切，显然，为阐述后现代主义带来了很大的困难。

后现代主义是产生于现代资本主义社会内部的一种心态，一种社会文化思潮，一种生活方式，旨在反省、批判和超越现代资本主义的现代性，即资本主义社会内部已占统治地位的思想、文化及其所继承的历史传统，提倡一种不断更新、永不满足、不止于形式和不追求固定结果的自我突破的创造精神，试图为彻底重建人类的现有文化探索尽可能多元的创新道路。

显然，后现代主义并非单纯是一种无中心的、游牧式的语言论述；它是一种文化诉求，但也并非单纯是文化诉求而已，更不是体系化的理论知识；它是超越传统语言论述和反传统理论知识的文化革新实践活动；它本质上是一种包含着思想、文化、生活方式、政治、心态、行动模式以及社会结构等领域的多面向改革诉求的文化创新生命体。既然后现代主义拒绝使自身纳入传统文化的体系及其历史之中，因此它也试图跳出传统的理论与实践对立的模式，试图避免主体与客体的二元对立，不打算使自身陷入摩尼教主义（manichéisme）的“善恶二者择一”的逻辑圈套中，并且总是设法使自身不被限制在理论与实践的两极对立的逻辑模式之中。

后现代主义以其自身的涌现、存在和不断批判活动，以其向现代社会和文化的挑战和渗透，特别是通过它对于当代人精神活动和心态领域的扩张，不断地实现和完成它对自身的自我证成和自我正当化，但同时也逐渐显露出了弱点和局限性。

后现代主义者是一群彻底的现实主义者。他们反对传统的“权力话语”，采用“非权力话语”的新实践去行使某种具有实践意义的“后现代权力话语”，即以无规则的、不断产生差异的论述游戏不断吞噬传统文化的阵地。

因此，后现代主义，作为一种“非主体性”的实践，也是一种反传统

的策略游戏，是对西方文化所经历的整个历程的彻底反思，是对历史上已经完成了的各种启蒙的“再启蒙”，其根本诉求，是在摧毁传统文化的过程中寻求思想上和生活上最大限度的自由，尤其追求达到精神活动的最大自由，达到他们所期望的不断超越的目标。

然而，他们不断超越的目标本身又在不断更新中被改变。因此，严格来说，他们的超越活动并没有固定的明确目标。从这个意义上说，后现代主义本身是一个正在成长、并不断更新的当代思潮和社会文化实践，它是以不确定性作为基本特征的。

第五节 非历史性的后现代

为了集中说明后现代主义的彻底反传统的性质，我们先从后现代主义的“非历史性”（ahistorique）说起。

后现代主义并不单纯是一种历史范畴，不是时间意义上的现代之后的后现代（le post-moderne d’après-moderne），不是在传统自然科学时间观和传统历史学意义上的“后”学，而是经历了对传统历史观和科学时间观的彻底颠覆之后所展现的一种特殊的文化思想生命体。

后现代主义本来属于反历史主义的思潮之一，它把建立在单向直线式时间模式基础上的历史主义（historicisme; Historicism; Historzismus）看做是传统逻辑中心主义的重要支柱。所以，后现代主义更倾向于结构主义的“共时性”（synchronie; Synchronic）论述，强调时间的非线性及其各种可能性形式。

后现代主义的时间观集中披露了它的世界观和宇宙观。后现代主义者始终认为世界和宇宙都是混乱不堪的，无所谓秩序。法国的德勒兹（Gilles Deleuze, 1925—1995）在1988年出版了一本书名为《皱褶：莱布尼茨与巴洛克》[①]。在这本书里，德勒兹说：“皱褶到处都有：在岩石里，在花朵和树林里，在所有的有机体里，在人的头中和大脑里，在灵魂、心灵和思想里，也在塑料成品里”[②]，在各种相互重叠的皱褶所构成的这个混沌世界中，时时、处处、事事、人人都是相互区别的；正因为相互区别，他们和它们才相互类似。但由相互区别而产生的相互类似，与由相互雷同而产生的相互类似，是根本不一样的。这就好像由不同曲线产生的相互类似，不同于由单调的直线所产生的相互类似那样。相互类似的相互区别，

---

① Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris. Minuit. 1988.

② Ibid.: 26.



德勒兹

相互缠绕在一起，才构成这个混沌的世界。

德勒兹反对黑格尔（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831），赞赏莱布尼茨（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646—1716），正是因为前者强调“辩证的同一性”，后者则主张单子（Monade）式的相互区别性。相互区别的单子，以其相互不同的窗户（la fenêtre），去看其他的单子和万花筒式的世界，使单子和世界都像镜子一样相互映照，交错在一起而又内外渗透。这样一来，单子将外面的世界内“折”进来；内在的单子同时也外“褶”到世界中去，构成了小小的微观单子世界同无限大而复杂的宏观世界的奇妙交错，相互折叠而联结在一起。

莱布尼茨曾经把这种奇妙的实质联结（vinculum substantiale）说成是神秘的神的“先定的和谐”（l'harmonie pré-établie），而德勒兹则宁愿称之为世界本身的皱褶重生的混沌。

由于整个世界，包括人类社会及整个物质世界和自然世界在内，都是皱褶式相互渗透和相互交错，所以，其性质和构造，都是充满着复杂的不可预测的因素；世界在本质上是某种混乱不定的混沌局面，在其中任何事物和任何事件之间，都是相互交错和相互影响，在它们之间并没有任何固定不变的界线和明确的规则系统，更没有黑格尔所说的那种必然性。世界和社会中的任何一种事件或任何一个因果系列，都是被无数不断发生和不断消灭、又不断可能出现和可能不出现的各种事件和各种因果系列所包围；有时，同时又被这些事件和因果系列所渗透。偶然性发生在并穿插于一切必然性实施的轨道上。没有任何一种必然性实施系列，不遭遇到偶然性的干扰、冲击及影响。就此而言，世界和社会中的任何一个事件和任何一个因果系列，充其量也只能是无序中的有序、偶然中的必然、多种可能的因果中的一种因果关系。

就这一点而言，德勒兹虽然反对黑格尔，但他却很欣赏黑格尔的一句话：“一切偶然性都是各种必然性之间相互交叉的结果。”然而，德勒兹还

要给黑格尔的这句话再补充一句：偶然性是自然存在的，必然性却是人为概括出来的。因此，偶然性本身比必然性优越的地方，正是在于它们更具体地呈现在事物的实际存在的现象中；它们更优先地存在于现实世界中。而且，偶然性作为两种以上必然性的交叉，更形成了比必然性复杂得多的结构。就此而言，偶然性反而会更生动地体现世界的实际结构，更具体地表现混沌世界的皱褶性。

所以，后现代主义者认为，世界和社会系统的整体实际上是充满着偶然性和多种多样可能的因果系列，而且这些偶然性和因果系列又是相互交错的，无固定方向，也无固定秩序。任何事件或任何一个因果系列，只是这些相互交错、无固定方向和无固定秩序的偶然性中的一个暂时结合，因而也是一种偶然的结合。这种结合绝不是永恒不变，而是暂时的和随时变动的。但是，任何一个暂时和偶然的结合，却可以构成对该事件来说是必然的联结，因而可以构成为一个相对独立的因果系列，构成该事件从头到尾各种相联系的因素在特定条件下存在的理由。在某个事件或因果系列看来是相互联系的必然锁链，从另一个事件和因果系列来看，却变成了偶然事件的堆积，也就成了混乱不定和不可预测的可能性因素。正是由于各种系列的因果关系有可能交叉，才使原本不相干的各种复杂的因果系列，有可能从不可预测的不确定的茫茫大海中，变成对某个因果系列来说是有可能确定下来的因果系列中的一环。因此，多种不确定的混乱因果系列交叉越多，对于被交叉的因果系列来说，其成为确定因果系列的可能因素的可能程度越高。所以，对于相互交叉和相互渗透的各种事件和因果系列，必须从两个方面的可能性去分析和看待：一方面这种交叉和相互渗透有可能进一步使混乱局面更加复杂，另一方面却又为这种混乱局面从无序转化为有序提供了更多的新希望，也就是为从无序转化为有序提供更多的可能性。

德勒兹在解释他的皱褶概念时说，它是来自布朗肖（Maurice Blanchot, 1907—2003）、毕沙（François Marie Xavier Bichat, 1899—1983）和海德格尔。“所谓‘外面’（le dehors）指的是比所有的外在世界还更远的、最遥远的地方。但一刹那间，它又可以变为比一切内在世界还更近的最近的地方。正是从这开始，发生了近的和远的之间的永恒的朝着相反方向的双重运动。思想并非来自内部，它也不会达到外在世界。思想来自外面，并返回到外面，而在它返回外面时，思想与外在世界相遭遇。外面的线条（la ligne du dehors）就是我们的复制和摹本，但这是一种千变万化的复制。福柯曾经在他的《雷蒙·鲁舍》（*Raymond Roussel*）一书中，在他的一篇纪念布朗肖的专文中，在《词与物》（*Les mots et les choses*）中，不停地

谈论这一点。在他的《临床医学的诞生》(*La naissance de la clinique. Une archeologie du regard médical*)一书中，福柯也写了一大段有关毕沙的话，在我看来这是福柯方法的最典型的表现。他对毕沙关于死亡的观念进行认识论的分析，这是人们想象中最严肃和最辉煌的分析。但实际上这种描述本身并没有真正地讲透他的文本的用意。在福柯的文本中所表达的比以往一位作者曾经谈论的还要深刻，这位作者就是毕沙。毕沙无疑是提出了现代史上最伟大的死亡观念的第一人。他把死亡当成生活中并存的暴力和多样的力量。毕沙并没有把死亡描述成一个点，如同传统思想家那样；相反，他把死亡描述成一条线。他认为，我们始终不停地面对着死亡这条线；而且，我们还从两个方向反复地越过它，一直到这条线结束为止。而这就是同外面的线的相遇。……也就是说，福柯发现：在知识和权力之外，在第三维度，存在着系统的第三因素。……归根结底，在这里，人们急急忙忙地奔向那里，以至于无法辨认死亡与自杀。"[①]

既然世界是由无数皱褶构成的，人的生活也同样充满着皱褶。生活的皱褶性使生与死的界限非常模糊，两者之间甚至还相互渗透：生中有死，死中有生。死亡并不像人们所设想的那样是生活的终点，而是人在生活中经常遇到的现象。在德勒兹看来，死亡现象在生活中的渗透性，使死亡表现为一条模糊的线条，曲折地穿梭在生活中，就好像生活本身也同样穿梭在死亡中一样。由死亡所构成的线条包含着生活中最残酷、最痛苦、最恐怖的因素，人们天天在自己的生活中同它相遭遇。德勒兹认为，这条在外面的死亡线很残暴（très violente)、很快速，以至于会把我们带到一个令人窒息的气氛中。"它摧毁一切思想，如同米索（Henri Michaux, 1899—1984）所拒绝的毒品那样。它只能是癫狂和疯狂。……必须越过这条线，并同时使它变成可活的、可实践的及可想的。而且，还必须尽一切可能，尽可能长的时间，使它变为一种生活的艺术。在面对这条死亡线的同时，到底应如何自救，如何保存自己？这正是福柯经常探讨的问题。必须学会使那条线折叠起来，以便形成一个可以生活的领域；在那里，人们可以居住下来，面对它，找到一个支撑点，进行呼吸。一句话，就是进行思想。使那条线折叠起来，以便能够在它那里、并同它一起存活下来；这实际上就是生死存亡的问题。那条死亡线不停地以疯狂的速度折叠着，而我们，我们也试图折叠那条线，以便建构像我们现在这样的漫长生存的生命体；如同米索所说的那样，成为一种'飓风的眼睛'。也就是说，同时成为两

① Deleuze, *Pourparler*. Paris. Minuit. 1990: 150-151.

者。这种有关皱褶和折叠的观念，不断地缠绕着福柯，不只是表现在他的风格上，表现在他折叠般的句型中，而且也表现在他的论鲁舍的著作的语言应用中，表现为一种‘折叠语词’(plier les mots)，这也是他在《词与物》中所呈现的思想活动；或者，这也就是福柯在其晚年所发现的那种生活艺术的方式。"①

德勒兹指出，实际上，凡是阅读过海德格尔著作的人，都会发现海德格尔所使用的皱褶和折叠。这可以说是海德格尔哲学的全部奥秘所在。海德格尔说过，走近思想的过程，就是走向存在和生存者的皱褶的道路上(l'approche de la pensée est en route vers le Pli de l'être et de l'étant)。在海德格尔看来，到处存在着存在和存在者的敞开和皱褶，而这就是现象的可见性的基本条件，也显示出人的生活如同遥远的事情那样。对福柯来说，人的生活就像"在外面"的存在一样；在人的生活中到处都是皱褶和外面的皱褶线。虽然福柯和海德格尔都谈到了皱褶和死亡线，但两人的态度和所谈的内容都不一样；他们在这方面的类似性是表面的，实际上，他们之间有很大的区别。

德勒兹认为，福柯在这个问题上更接近米索和哥克多(Jean Cocteau, 1889—1963)。福柯认为并不存在现象学意义上的经验，只有知识和权力的经验，而知识与权力的经验在外面的线都表现为非常有限甚至完全失效的。米索的绘画作品，连名称都给福柯很大的启示。米索的绘画作品名称，例如《在内部的空间》(*l'espace du dedans*)、《内在的远处》(*Le lointain intérieur*)、《皱褶中的生活》(*La vie dans les plis*)及《面对锁栓》(*Face aux verroux*)等，都很直接地谈及皱褶和折叠，谈到"外面"和"里面"的问题。

在《在内部的空间》中，米索说："儿童出生于二十二道皱褶。所以，这涉及到如何折叠。人的生活是很复杂。除此之外，他就死亡。死亡时，他再也没有必要去毁坏皱褶。人很少在尚有几个皱褶需要摧毁时就死去；当然，也有这样的时候。"德勒兹在引用米索的这句话之后说：在福柯那里，也几乎完全一样，只是福柯所谈的不是二十二道皱褶，而是四道基本皱褶：第一种是我们的身体所产生的皱褶，这种皱褶对于希腊人和对于基督徒来说是不同的。第二种皱褶是当强力不是针对其他强力，而是针对"自身"的时候产生的。第三种是真理在同我们自身的关系中所产生的褶痕和折页。第四种是由外面的线自身(la ligne du dehors lui-même)为了

① Deleuze, *Pourparler*. Paris: Minuit. 1990: 151.

构成一种等待的内在性（une intériorité d'attente）时所产生的皱褶。

米索对于皱褶的独到理解，使他始终不渝地钟爱绘画，他一再强调：艺术家、书法家和作家都在实际上无法将绘画与写作分开。绘画和写作是相辅相成的，两者相得益彰。正因为这样，米索在1939年发表的一部诗集里，插画和诗歌几乎同时充满全书。

其实，米索与绘画的遭遇给予他心灵上一个强烈的冲击。他说："当我参观保罗·克利的第一次画展时，由展览厅出来，我就不由自主地不断地回味，并陷入无声的沉思中。"

在米索的一生中，保罗·克利、马克斯·恩斯特、乔治·契里柯和萨尔瓦多·达利，都为他打开了一个他从未认识过的世界。为此，他奋不顾身，全情投入到绘画和写作中。为了使艺术更接近他生命的深处，他甚至借助毒品麦司开林，试图从毒品中孕育出一种艺术境界，以便在内容丰盈的梦幻或空洞无物的幻想中，把握线条与笔画中隐含的极其自然的诗意。米索打从童年时代起，便迷恋于写作和中国书法。所以，米索的画虽是画出来的，却确确实实又是一种书法艺术。由此可见，福柯和德勒兹对米索的赞扬，并不是偶然的。

德勒兹认为，福柯在探讨这些皱褶问题时，始终都受到从鲁舍到米索对于同类问题思路的影响，但福柯是以非常不同的方式重新思考，构成一种德勒兹所说的诗歌哲学式（la poésie-philosophie）的思考方式和生活方式。用福柯的话来说，就是一种生存美学（L'esthétique de l'existence）。这也就是说，面对各种皱褶，面对死亡的皱褶线，要以积极的态度对待自身，善于采用各种折叠的方式，使自身内折或外折，但又要避免陷入受窒息的陷阱中；到底怎样才能在一种既要折叠又要避免失掉与皱褶的联系的状况中，形成一种与外面同时存在的内在呢？这就是一种最令人伤脑筋的生活艺术和生活技巧。福柯最终把这种学会在生活实践中的折叠技巧称为"主体化"（la subjectivation）的模式。

总之，正是在上述世界观和宇宙观的基础上，德勒兹等人才把时间当成"非线性的"。

对于德勒兹来说，一切思想的综合活动都是在时间之内发生的。一切哲学的、艺术的和科学的创造性思想活动，都是发生在时间之内的事件。当然，德勒兹还强调，思想也会"反时间而进行"；当思想认为必要时，它会突然出现在"无时间的时间"（un temps sans temps）中；这就是单一性的存在的时间。这种特殊的时间，就是一种永远生成的绝对时间（le temps absolu de l'éternel Devenir）。

将存在与思想、有限的时间与永恒的时间沟通起来的中介，是从尼采（Friedrich Nietzsche, 1844—1900）那里借来的“永恒回归”的观念。“存在是在区别的永恒回归形式中的时间本身”（l'être est le temps dans la forme de l'étrenel retour du différent）。

同传统哲学家一样，德勒兹也把关于存在和思想的存在论论述同关于时间的论述联系在一起。他认为，时间的存在形式就是直线（la ligne）、圆圈（le cercle）及螺旋（la spirale）。螺旋是线条和圆圈的综合和超越。时间的三重性质和结构，是一个辩证的连续过程。时间的三大时段（phase）是时间的三大综合（synthèse du temps）。直线条阶段是时间的第一综合，这是时间的直线性的基础，也是通常人们所看到的那些现存的活着的事物。它构成了现存事物的无限多样的延续过程状态。第二时段是时间的圆圈时段的基础，它是纯过去（un passé pur）的综合，现存的一切事物都必定会过往于它。时间的第三综合是前两大时段的结果，同时又使时间具有新的秩序，它把时间的过去和现在，都归属于一种开创性的未来（l'avenir innovateur）。这第三时段是时间的最高综合，是一种总时间（le temps global），它隐含着其他的一切时间，或者，更确切地说，它凝缩着一切时间；它甚至包括死亡在内，将一切可能的死亡都加以利用，以便在差异性的生产性生成中，摧毁线性的时间结构。因此，永恒回归保障了时间的现实化的创造性，但同时又摧毁着时间的线条性结构，破坏从潜在到现实的演变过程。所以，时间的第三综合既不是基础，也不是根基，而是时间的颠覆和崩溃原则。正是由于时间的第三综合，才为一切新的创造开辟了道路。时间的三大综合使尼采所说的永恒的回归成为可能。“在永恒的回归中，并不是那同样的东西的回归，而是回归本身的回归，是回归本身说自己的回归，由回归本身决定其多样性和差异性。”[①]“永恒回归”是时间的第三综合的名称；它使现在的呈现从旧的形式和状态中解放出来，同时，它又使现在和过去都成为肯定未来的工具和手段，成为产生新的差异性的前奏曲。

在上述时间观的基础上，德勒兹否认单一的存在的“第一开始”和“最后结束”，也否定它的起点和终点。单一的存在只能是生成的；它没有开始，也没有结束。“永恒回归”就是对于一切差异性的最高肯定。

我们通过很多观念和论述，试图说明后现代主义的复杂性。如果我们试图简单地概括后现代主义的基本性质，那倒不如说，“后现代”是一种

① Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France. 1962: 53.

非常复杂的、活生生的、正在继续延伸和变异中的新型社会文化生命体，一种产生于现代社会文化状态中的创作生命本身，一种只有在现代社会条件下才形成的特殊创作态度和风格。同时，它又蔓延到社会和文化的各个领域，像瘟疫和传染病一样迅速地扩展到社会和文化的神经系统和血管网络，渗透到微细毛根的各个端口，试图改变整个现代社会的结构及其精神状态。在这个意义上说，后现代主义具有染指一切的倾向，力图以其不可捉摸的策略，颠覆现代社会和文化的灵魂及形式，并怀抱野心地试图影响现代的未来。

后现代主义，不论从内容，还是从其表达方式，或者就其代表人物而言，都是很不确定的、含混不清的和多元的。后现代主义的几个最重要的代表人物，在表述后现代主义的原则的时候，往往前后矛盾，说法不一。他们这样做，正是由于后现代主义的宗旨本身需要以不确定的途径表达出来。

后现代主义之所以如此钟情于“不确定性”，是因为他们宣称：只有一切在生产中的事物，才处在不确定性的状态。后现代主义者为了使他们的创作成为真正富有生命力的不断更新的生活源泉，试图向创作活动注入一种永不枯竭的动力。所以，他们思考的重点，不在于创造物本身，不在作品中，而是集中于创作的生命动力。

但值得注意的是，后现代主义的不确定性，最主要的是源于它同现代性之间的相互穿插、不断开展批判的性质。后现代主义源于现代主义，但又不满足于现代主义。后现代主义宁愿永远停留在现代主义的母体的产道中挣扎，并继续向其母体开展批判，发泄其不满，也不愿意脱离产道而诞生。后现代主义比现代主义更清楚地意识到：它一旦呱呱坠地，就会立即进入死亡。

因此，可以看出，后现代主义的历史系谱带有与生俱来的盘根交错性。

第六节　后现代主义与现代性的盘根交错性

关于后现代主义，人们可以给它下各种不同的定义，但它基本上是一种非常复杂的社会文化现象。一句话，它集中地体现了当代西方社会政治、经济、文化和生活方式的一切正面和反面因素的矛盾性质；它既表现了西方文化的积极成果，又表现出它的消极性；它既包含创造性，又隐含着破坏和颠覆的因素；它是希望和绝望共存，并相互争斗的一股奇妙的社会文化力量和文化生命体。

为了揭示后现代主义的历史系谱的盘根交错性，我们将逐步地直接引用后现代主义的代表人物利奥塔、德里达和福柯等人对后现代主义的论述。

利奥塔关于后现代主义讲过一句非常典型的话："后现代是初生状态的现代性。"①

利奥塔于1979年发表了两本为后现代主义奠定哲学基础的划时代的著作：《公正游戏》（*Au juste*）和《后现代状况》（*La condition postmoderne*）。在这两本书中，利奥塔都以明显的"现代/后现代"相交叉的视角提出他的后现代哲学论述。

在这两本书中，作为传统思想基础的主客二元对立辩证法模式、总体性、原教旨主义和宏大叙事，都被颠覆成为反主体性、碎片式、异教主义和元叙述解构。但也正是在这两本书中，利奥塔强调上述两种相互对立的"现代/后现代"模式本身，都具有内在的相互隐含性。

利奥塔坚决反对用时间历史连续性的角度来区分现代和后现代。利奥塔指出：后现代的作家和艺术家都站在哲学家的立场进行创造。他们都力图使自身的创作活动具有思想的绵延和不可捉摸的性质，不愿意受到既存的规则和既定的规范的约束，也不打算以特定的判断来评判，不愿意使用现成的范畴和形式来形塑自己的作品。真正的艺术创造永远是在探寻新的东西，永远是表现未来的可能性。因此，艺术家是在无规则的状态下进行创作，以便为未完成的作品寻求创新的可能性，开辟无限广阔的前景。为此，创作过程就导致一种类似于"事件"的可能性系列，它是无规则的偶发性的逐步实现过程，是一种试探性的展开过程。也正是因为这样，对作者而言，作品和文本总是姗姗来迟；或者说，它们被放置在作品中，总是过早地实现为作品，总是作为未来作品的草图呈现在面前。正是在这个意义上说，后现代永远只能以未来的"先在"而呈现，不可避免地呈现为一种悖论。

康德曾经以哲学形式总结传统的时间观，把时间理解为一种先天的纯粹内直观，同作为先天的纯粹外直观的空间相适应和相对立。这种传统时间观，按照利奥塔的分析，是来自古典时期神话叙事模式的启发。

在神话中，人们把历史纳入源远流长的命运的实现流程中，因此不得不设定某种超时间的先定的存在物，即全知全能、囊括一切的具有总体性神秘结构的神谕。世界上所发生的一切都不过是神谕中预定事物的重演。这样一来，传统的神话叙事模式是以"过去"作为其合法性的基础和出发

---

① Lyotard, J. -F., *La condition postmoderne*. Paris: Minuit. 1979: 79.

点的。

与传统的时间观不同，现代性的时间观强调时间连绵的阶段性、发展性和演变的规律性。现代性的时间观是以现代知识和科学技术的发展成果作为依据，因此它明显地带有古典物理学和生物进化论的思考模式的烙印。

利奥塔说："现代性不是一个历史时期，而是以接纳高频率的偶然性的姿态来组织时间顺序的方式。"因此，现代性的时间观或多或少地延续了神话叙述的模式，但突出地以未来的前景对历史进行综合，把"未来"当成合法性的基础。

接着，利奥塔认为：文化没有现代那种意义上的历史，对文化进行历史分期是没有意义的；因为现代性的时间观"没有对'现在'这个位置提出任何质疑，而人正应该从这个当下中，从现在的在场，获得一种掌握历史顺序的合理视角"。

几乎所有的后现代思想家，都强调现在的在场出席的绝对重要性。但是，把握现在几乎是不可能的，因为一切事物均在流变中。任何把握现在的做法，最终必将导致各种悖论：不是太早就是太晚。

一切现在隐含着尚未到来和不再存在的那个当下。

一切现在都是事件：在它之中充满着突发性、偶然性、不确定性；它既无法被规范，又不断突破规范，带有很大的不可预测性。

利奥塔的上述观点把他同美国的两位后现代主义者哈桑和詹明信（Frederic Jameson）区分开来。这两位美国人往往从时间和历史的角度，说明后现代主义的特征。他们很关注文化产品的阶段性，很关心不同时代的文化的区分及其特征，把后现代当成一种历史范畴：前者热衷于作品风格差异的罗列[①]，后者则把后现代艺术说成是晚期资本主义的文化[②]。

正如德勒兹那样，利奥塔对于后现代的论述也建立在他反传统的时间观的基础上。作为后现代主义的理论家和思想家，利奥塔把"时间"（le temps）当成最重要的概念和范畴。他充分意识到：后现代主义所寻求的高度自由创造的精神状态，就建立在对于传统时间观批判的基础上。在他的代表作《后现代状况》一书中，利奥塔把批判的矛头指向传统思想和理论的最典型的"宏大叙事"（le grand récit）表达形式，而这种宏大叙事就

---

① Hassan, *The Postmodern Turn: Essay in Postmodern Theory and Culture*. Cincinati. Ohio University Press. 1987.

② Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham. Duke University Press. 1991.

是传统时间观的集中表现。①

传统大叙述所依据的立足点是时间的单向直线性、连续性及可预见性。透过时间的单向直线性，传统思想和理论才得以确立单向直线式的叙述形式。这种单向直线性的时间观还进一步成了一切同一性原则的正当化基础。与传统思想和理论相反，后现代主义者所强调的是时间的不稳定性和偶然性，由此进一步寻求高度自由的即兴创造的断裂性和不可预定的刹那瞬间。②

1990 年诺贝尔文学奖得主、墨西哥诗人奥克达维约·帕兹（Octavio Paz, 1914—1998）曾经说过："西方文明对于时间所持的想象正在经历彻底的转变。我们的时钟必须重新调拨。"他极力反对传统的直线状单向时间观念，认为这是犹太教和基督教文明的单向直线状时间观念的延续，把世界的发展设想成上帝创造的结果，似乎从神创万物的那一刻起，经过人类犯罪堕落各阶段向前发展，必定径直朝向救赎和天国的最终目标。基督教是这样，主张革命的马克思主义与之类似：他们认为历史从无阶级原始社会，经历奴隶社会、封建社会和资本主义的各种阶级社会之后，再经过社会主义阶段的无产阶级专政的过渡时期，最终必将导向无阶级的共产主义社会的目标。在这种时间观的指导下，所有传统思想都是强调同一意义：舍弃过去，为的是求得未来的不一样的、更好的东西。奥克达维约·帕兹对于西方时间观和价值观的批判，同后现代主义有异曲同工之妙。

奥克达维约·帕兹对现代性有很深刻的说明。他认为，现代性在政治上是由资产阶级革命所创立的自由民主制度；在哲学上是起源于 18 世纪启蒙运动的批评方法；在艺术上则是批判传统艺术的前卫艺术等创新思潮。所以，现代性曾经做了不少好事。但是现代性基本上是西方中心主义文化。而且，现代性的基本原则是"未来"概念，它以未来作为引诱人民的口号，以未来作为激发人们盲目进行冒险活动的诱饵；虽然它曾经批判了中世纪的"永恒"概念，但其实它仍然表达一种传统的单向时间观念，是以逻辑中心主义作为原则的。奥克达维约·帕兹主张抓住"此刻"，因为只有它才是最有希望的，也是同一切传统毫无关联的。他认为，人性的光辉和黑暗面只有在"当下即是"的"此刻"中才能达到真正的和解。"此刻"的矛盾正是在于：它既是所有时间，又是非时间，它是现存与变化的平衡点。这种"此刻"只有在艺术中才集中地体现出来。所以，科学家普利高津（Ilya Prigogine, 1917—2003）创立的混沌理论，就是从艺术

① Lyotard, J. -F., *La condition postmoderne*. Paris: Minuit. 1979: 54-62.
② Ibid: 88-97.

中吸取的大自然基本的存在模式。奥克达维约·帕兹指出，“此刻”乃是一扇窗，开向时间的另一面，即永恒。正是以“此刻”为中介，我们可以看到另一个世界的存在。诗人的高明之处，就在于抓住“此刻”的瞬间，为人们掀开另一种世界的图像。所以，诗人就是“此刻”的缪斯，他把此刻当成过去、现在和永恒的交结点。

后现代主义就是建立在新的时间观基础上的思潮，它试图打破由传统历史主义所确立的历史时间顺序系统和秩序。

正如利奥塔所说，后现代不承认任何秩序；它追求的是任凭思想创造力量的展现过程，粉碎传统形而上学的基础模式，以便实现创作本身的自我延异。

利奥塔在 1979 年所发表的《后现代状况》被认为是 20 世纪后现代主义者的一份哲学宣言。利奥塔在一次谈话中说：“当我发表《后现代状况》一书的时候，我并不抱有引起争论的意图；我一点都不想、一点都没有理由去发动一场争论。……这项研究甚至并非由我引起的，因为这是由魁北克大学向我委托提出的：我必须为他们研究发达社会的知识的状况。因此，我可以很容易地肯定说，后现代性这个概念，首先并不确定任何固定的定义，也不确定任何一个历史时代的期限；其次，它只是表明这个词本身，也就是说，这是一个没有连贯性的词。正是因为这个原因，我才选择使用它。它只有起着一个警世告示的作用。这个字是用来表明：在‘现代性’之中存在着某种正在颓废的事物。”①

在简单的几句话中，利奥塔对后现代的问题作了几个方面的说明。第一，后现代问题是在西方发达国家的现代知识发展到一定程度的情况下提出来的。西方社会自 16 世纪至 17 世纪出现资本主义以来，特别是自从 18 世纪启蒙运动以来，知识成了形成、维持和发展现代社会制度的基本条件。但是，西方社会的知识从 20 世纪中叶以后，不论是其内容、形式或社会功能，都发生了根本的变化。西方现代知识的上述根本变化，导致西方社会原有的资本主义制度在性质方面的重大转变。这一状况引起了西方社会统治阶级及其知识分子的严重关切。这就是利奥塔接受这项关于后现代社会的研究计划的直接原因。正因为这样，在利奥塔的这本书中，几乎从头到尾都以分析和研究现代知识的转变为主题，从各个方面深入研究现代知识的变化状况、原因、表现形式、社会基础及其后果等等。利奥塔指出：“我们的工作的假设就是：随着社会进入到后工业时代以及文化进

---

① Lyotard, J. -F., “Retour au postmoderne”. In *Magazine littéraire*, No. 225. 1985: 43.

入后现代时代，知识的地位及身份发生了变化。这个转变的过渡时期，至少是从 50 年代开始，因为对于欧洲来说，这一时期标志着它的战后重建的结束。"①

利奥塔接着指出：在西方各国，上述变化的时间并不相同。既然对于西方各国来说无法明确指出发生上述重大转变的确切时间，他宁愿以分析导致这种变化的基本原因为主。他认为，最能够对他的研究计划产生决定性影响的因素，是西方国家的现代科学知识的状况。利奥塔强调指出，"科学知识是一种论述"（Le savoir scientifique est une espèce du discours）②。但是，当代社会的科学论述，已经同古典的和传统的西方近代知识论述有根本区别。知识论述模式和方法的变化，正是后现代社会到来的一个最重要指标。我们将在以下的说明中看到：利奥塔关于后现代的分析和新论述，都是同现代知识论述结构的变化直接相关。第二，后现代这个词并没有固定的定义，也并不明确指涉某一确定的历史时期。这是利奥塔长期研究后现代问题之后得出的重要结论。实际上，正如拙著《后现代论》（可参看台北五南版及北京中国人民大学出版社版本）所总结的，后现代主义者，连同利奥塔在内，都没有对后现代做出任何明确的定义。这正是后现代主义的特征所在。后现代主义者为了显示他们与传统思想和理论的根本区别，从来都不愿意给自己的思想和理论以及他们的基本概念做出确定的定义，因为他们认为，任何做出界定的做法和企图，都是传统西方思想的基本特征：传统思想从同一性原则出发，试图将一切知识论述都纳入逻辑中心主义的体系之内。第三，后现代这个词是用来警世告示，告诉我们：在现代性之中存在着某种正在颓废的事物。现代性指的是一切与现代社会相关的基本精神和基本原则。利奥塔坦承：作为现代资本主义社会基本核心的部分，已经出现某些颓废的东西。现代性的某些颓废倾向，导致一系列社会问题的出现，尤其是产生了正当化问题的新转变。这个社会所以立足的基本原则和基本精神已经过时了，它们的正当性受到了挑战。后现代就是在这种情况下出现并慢慢发展起来，在最后成为了一股重要思潮。

第七节　后现代概念的系谱学

关于后现代主义的不确定性，也可以通过后现代主义这个词本身复杂曲折的产生过程而显示出来。后现代这个词，从其出现至今，每一次的含

---

① Lyotard, J. -F., *La condition postmoderne*. Paris: Minuit. 1979: 11.

② Ibid.

义都有很大的区别，而且，它的具体状况也大不相同，以致它的含义在每一次都表示不同的内容。正因为这样，后现代主义本身并没有严格意义的系谱学。如果说，后现代主义有自身的系谱的话，那么，它的系谱也是很模糊和很不确定的。

后现代这个语词和概念的出现及被广泛运用过程，构成后现代概念系谱学的研究对象。后现代这个语词和概念的出现和被广泛运用过程，并不等同于后现代性本身的产生和发展史，但它至少表现了后现代性近一百年来在当代社会中的影响及其在理论界和学术界的研究状况。

1870 年英国画家查普曼（John Watkins Chapman）在他的个人画展中，首先提出了“后现代油画”的口号。查普曼用后现代表示超越当时的前卫画派，即法国印象派的一种批判和创造精神。①

后现代这个词的第二次出现，在文化界是由德国作家鲁道夫·潘维兹（Rudolf Pannwitz, 1881—1969）的著作《欧洲文化的危机》提出来的。②

到了 20 世纪 30 年代，西班牙诗人费德利哥·德奥尼斯（Federico de Oniz）在《美洲西班牙语系西班牙诗人文集》（*Antologia de la Poesia Espanolae Hispanoamericana*, 1934）一书中进一步明确使用了后现代的概念来表示从 1905 年到 1914 年所出现的欧洲文化。他认为，后现代主义是 1896 年到 1905 年的现代主义文化（Modernismo）发展的结果，而从 1914 年到 1932 年的文化则属于超现代主义（Ultramodernismo）；因此，后现代不过是介于现代主义和超现代主义之间的过渡性文化。③1942 年，当菲特（Dudley Fitts）出版《当代拉丁美洲诗歌资料集》的时候，他立即引用了德奥尼斯的后现代的概念。所以，哈桑加以评论说：“后现代主义是对于它在其中隐含的现代主义的一个小小的反动。”

利奥塔在谈到后现代文化同现代文化的相互关系时，曾经指出：“后现代就是隐含在现代性的表现本身中的那些不可表现（imprésentable）的部分；也是现代性中拒绝凝固成某种形式，并同样拒绝成为符合某种口味的共识的那些成分。它之所以寻求新的表现，不是为了达到某种享受，而是为了更好地感受到其中包含的不可表现的成分。”④

因此，后现代文化本来就隐含在并伴随着正处于创作和诞生时期的现代性作品中。但是，后现代性是在现代性的表现形式背后的不可表现的东

---

① Higgins, D., *A Dialectic of the Centuries: Note toward a Theory of the New Art*. New York: Printed Edtions. 1978: 7.

② Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der Europäischen Kultur*. Werke, Bd. 2. Nürnburg. 1917: 67.

③ Federico de Oniz, *Antologia de la Poesia Espanolae Hispanoamericana*. Madrid. 1934: XVIII.

④ Lyotard, J. -F., *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*. Paris: Le livre de poche. 1988: 26.



查普曼:《古玩店》

西。在现代性文化中那些引而不发的因素，正是推动现代性文化诞生的力量，又是后现代性文化极力延续、并使之不凝固于表现形式的那些东西。这是一些含苞待放的创作花朵，又是不急于悬挂于固定形式的永生创作动力。它包含于现代性中，但又要超越和优先于现代性；它造成了现代性，但又要批判现代性，因为现代性一旦产生，便完全扭曲了导致现代性出生的那些活力。

随着现代性的发展，在现代性中所包含的后现代性创造精神也不断膨胀，最后导致对整个现代性体系的批判。所以，与其说后现代主义界定了一个历史阶段的时代性范畴，不如说是社会文化范畴。

第八节　后现代的条件

实际上，法国的后现代思想家都不愿意直接承认一种具有历史阶段性意义的“后现代社会”或“后现代阶段”。他们宁愿用“后现代的条件”来分析后现代主义的产生背景。

谈到后现代的条件，首先，利奥塔显然很重视西方社会自20世纪50年代以来所发生的根本变化。利奥塔在他的书中特别引用了法国社会学家阿兰·杜兰（Alain Touraine）的《后工业社会》（*La société postin-*

dustrielle, 1969)、美国社会学家贝尔（Daniel Bell）的《后工业社会的到来》（Bell, D., *The Coming of Post-Industrial Society.* 1973)、美国文化研究者哈桑（Ihab Hassan）的《俄尔浦斯神的肢解：后现代文学探究》（*The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature,* 1971)、美国文学评论家本那姆（M. Benamou）与卡拉美洛（Ch. Caramello）合编的《后现代文化的成就》（Benamou, M. and Caramello, eds. *Performance in Postmodern Culture*）及德国文化研究者柯勒（M. Köhler）的《后现代主义概念历史概述》（*Postmodernismus: ein begriffgeschichtlicher Überblick,* 1977）等著作，说明后现代社会在经济、政治和文化等方面的特征。所有这些陆续发表于20世纪60年代至70年代期间的著作，都强调后现代作为一个新的社会文化范畴已经普遍地产生，并向传统所说的现代或现代性发出不可忽视的挑战。

所以，后现代社会的出现不是偶然的。它是自16、17世纪形成的现代资本主义社会发展的一个结果。资本主义社会经历三四百年的发展之后，不论在政治、经济，还是在文化方面都取得了空前未有的成就；而且，资本主义社会至今还保持着蓬勃的生命力。但是，与此同时，资本主义社会又隐藏着利奥塔所说的那种“正在颓废的事物”，包含着一系列由它自身的性质所带来的矛盾和悖论；这些矛盾和悖论正随着资本主义社会的演变而成为它自身发生内在危机的危险因素。后现代主义就是在这种情况下出现的，从19世纪中叶开始，就已经慢慢地孕育在资本主义社会内部，作为它的一个强大的批判力量发展起来。

20世纪中叶是西方社会发展的重要转折点和分水岭：经过半个世纪接连发生的两次世界大战的浩劫，资本主义社会显示出它难以克服的内在矛盾，这使西方社会原有的后现代力量，获得了充分的条件，全面地在整个社会中呈现出来。在这个意义上说，后现代主义就是现代性本身的自我批判、反省、颠覆和历史转机。

利奥塔在其著作中指出，经历了现代性本身近几个世纪的发展和演变，现代性的正当性已经明显地成为值得人们质疑的对象。在当代，究竟以什么条件，才能正当地说某一条法规是符合正义的？或者说，某一种知识是正确的？在现代社会中，曾经存在过“大叙述”，大谈公民的解放、精神的现实化或无阶级社会等各种论述体系。整个现代社会，为了使其知识和行动取得正当化，都诉诸这些大叙述作为出发点和精神依据。

但是，到了后现代社会阶段，所有这些都过时了，人们不再相信这一

套了。在后现代社会中，决策者为人们开创了社会财富和权势增长的广阔前景，并透过其高度发达的沟通手段轻而易举地使整个社会接受下来。知识成了信息化的商品，成了获利的源泉，也成了决策和宰制的手段。

显然，如果说在现代社会阶段人们是透过大叙述来实现正当化的话，那么，在后现代社会中是靠什么完成正当化？是寄望于整个系统的高效率的运作吗？但是，这是一种属于技术的标准，它并不能判断正确或正义。那么，是诉诸公民的共识吗？但事实却不是这样，因为所有技术的发明都是在意见不合的情况下做出来的。

值得注意的是，在后现代社会中，知识不仅成为权力的工具，而且，它使我们对各种不同事物的感受变得越来越敏感，同时也增强了我们承受不可通约性的能力。更为奇特的是，知识之成为知识的真正原因，并不存在于发明它们的专家之中，而是完全取决于其发明者的谬误推理过程。在这种情况下，社会关系或者社会正义的正当性究竟又是什么呢？它们又如何来衡量？所有这些就是现在的后现代社会所面对的问题。

换句话说，后现代社会使技术，特别是通讯、信息和计算机技术，变为决定社会生活的正义性和合理性的主要依据，但后现代社会的技术本身的正当性却为了问题。怎么办？利奥塔在这里所能提出的唯一办法是诉诸艺术，因为只有艺术的自由创造，才是摆脱这一切悖论、矛盾、困境的场所。

为了批判现代性，利奥塔针对启蒙运动思想家关于普遍人性和个人解放的“后设论述”(méta-discours)，进行多方面的批判。从启蒙运动依据的错误原则开始，到中世纪的人类普遍历史概念，再到现代人性论的形而上学基础，利奥塔从方法论到理论根基上对以往认可的观念进行了深刻剖析和反驳。此外，利奥塔还进一步批判了以启蒙思想为基础所建构的资本主义社会制度，包括资本主义的政治、经济和文化教育制度。利奥塔把整个资本主义制度体系当成是各种知识论述的实际表现，当成是知识论述的现实化。利奥塔还深入批判了为这些论述及其制度化进行辩护和论证的正当性原则。

利奥塔对于启蒙思想的批判，为后现代主义提供了批判现代性的基本模式。总的来讲，利奥塔在他的《后现代状况》一书中，不仅分析了后现代出现的社会文化条件，而且集中指出了导致这个转变的正当性（合法性，légitimation）和方法论的问题。

从利奥塔的论述来看，后现代所强调的是新事物的一种初生状态，它所追求的是永远更新的精神；它是以随时变化的“此刻”为基础而导向不

确定的未来可能性。从这个意义上说，现代主义者所追求的可能性，作为各种自由，永远是属于未来的，永远是待发展和待新生的。

利奥塔在谈到后现代主义的基本精神时说："艺术家和作家们没有规则地工作，而且是为了实现未来即将被实现的那些原则。……后现代主义是先于未来的未来的一种悖论。"[①]换句话说，作为可能性的后现代主义的自由，实际上是预先在自由创作中实现未来的可能性，但同时，这种预先实现的未来，又不完全限定在正在进行的创作活动中。因此，这是正在被实现的一种充满着悖论的未来。

第九节　后现代在建筑学的发轫

后现代作为一个文化范畴，严格地说，是从文学艺术和建筑界开始出现的。后现代启蒙者之一，法国著名作家乔治·巴塔耶深刻地指出："建筑是社会的灵魂的表现，正如人的体形是每个人的灵魂的表现一样。特别是对于官方人士来说，上述比喻更是有效。实际上，只有官方权威人士所允许和禁止的那些社会心灵的理念，才在严格意义上表现在建筑的构成部分中。因此，那些巨大的纪念碑就好像堤坝一样矗立着，用来对抗一切与官方权威的逻辑和基本精神相对立的干扰因素。正是在大教堂和重要广场上，教会或国家向公众表态说话或沉默地向他们发布强制性规定。"[②]美国社会学家潘诺夫斯基（Erwin Panofsky, 1892—1968）和法国当代社会学家布尔迪厄也高度重视建筑所隐含的社会意义。他们俩都深入研究了作为中世纪社会心态表现的哥特式建筑。后现代建筑学家和美学家艾森曼（Eisenman, P.）也赋予建筑以深刻的社会文化意义。他认为现代和后现代建筑都肩负着进行社会文化改革的重要使命。他说："建筑面临着一个困难的任务，这就是将它所放置的事物进行移位。"[③]这就是说，建筑向人们在当时当地所呈现的构成形象，隐含着未来它将变动的可能方向。建筑本身包含着革命的生命，因为它是建筑学家凝聚时代的精神和社会心态而建造出来的，同时，在建筑中象征化地表现出来的心态本身，也始终充满着生命力，充满着随时变动的可能性。正因为这样，德里达说："解构不是，也不应该仅仅是对于话语、哲学论述或概念以及与医学的分析；它必须向制度，向社会的和政治的结构，向最顽固

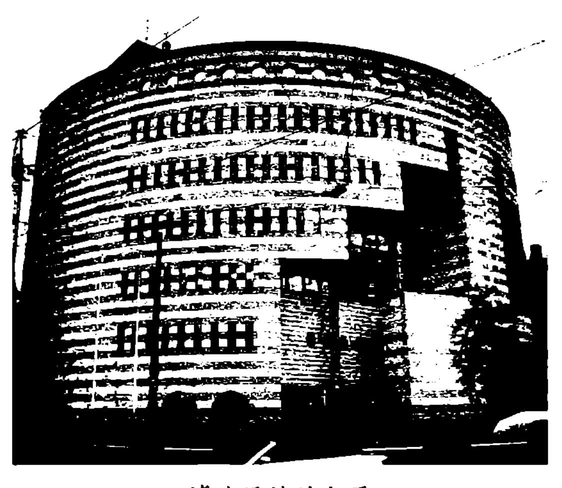
① Lyotard, J. -F., *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. 1988: 27.
② Bataille, G., *Architecture*, in *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard. 1929: Vol. I, 171.
③ Eisenman, P., "Blue Line Text", in *Architectural Design*. 1988: Vol. 58, No.7.

的传统挑战。由此可见，既然不可能存在不隐含某种政治学的建筑学论述，不可能存在不考虑经济、技术、文化和其他因素所介入的建筑学论断，那么，一种有效的或根本的解构，就必须通过建筑来传达和表现出来，必须通过建筑师同政治权力、文化权力以及建筑教学所进行的极其困难的交易来传达。总之，所有哲学和所有西方形上学都是铭刻在建筑上的。这不仅仅指石头的纪念碑，而且还指建筑总体上所凝聚的那些有关社会的所有政治、宗教和文化的诠释。"①因此，德里达高度重视建筑方面的各种解构冒险，并认为，后现代建筑师们所从事的建筑结构解构活动，是在同我们生活中最顽固的文化、哲学和政治中的传统进行较量的最富有意义的创造性工作。②

在西方的建筑界，后现代建筑的产生是同德国和瑞士的一批著名画家和建筑学家所组成的"包豪斯建筑学派"（Bauhaus）密切相关的。包豪斯是由著名建筑学家格洛毕乌斯（Walter Gropius, 1883—1969）创立于1919年的建筑和运用艺术学派。这个学派先是在德国魏玛（Weimar）建立研究和设计基地，后来于1925年至1932年迁至德国德绍市（Dessau）。包豪斯学派包括德国和瑞士画家约翰尼斯·伊顿（Johannes Itten, 1888—1967）、费尼格尔（Lyonel Feininger, 1871—1956）、克利（Paul Klee, 1879—1940）、奥斯卡·施莱默（Oskar Schlemmer, 1888—1943）、康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866—1944）、约瑟夫·阿伯斯（Josef Albers, 1888—1976）和摩霍伊-那基（Laszlo Moholy-Nagy, 1895—1946）等人，还包括著名的瑞士建筑学家汉斯·迈耶（Hannes Meyer, 1889—1954）、密斯·范·德·罗（Ludwig Mies van der Rohe, 1886—1969）、布鲁尔（Marcel Breuer, 1902—1981）以及奥地利著名版画家贺尔伯特·拜尔（Herbert Bayer, 1900—1985）等。包豪斯建筑学派为现代派建筑奠定了基础，也为现代派建筑过渡到后现代建筑做好了充分的准备。

正是在包豪斯学派的影响下，建筑学界不仅创造和推出了一系列被称为现代派的建筑设计产品，而且也酝酿着超出现代派的后现代建筑风格。正如一位美国建筑美学家哈德纳特（Joseph Hudnut, 1886—1968）指出，在建筑业，从20世纪40年代起就陆陆续续兴起了后现代主义的设计思潮。他在1949年发表的《建筑学与人的精神》（*Architectare and the Spirit of Man*, 1949）一书中，使用了"后现代的房屋"（The Post-Modern House）一词，开启了建筑领域后现代的新时代。接着，一批又一批的建

① Derrida, J., *De l'esprit. Heidegger et la question*. Paris. Galilee. 1987.
② Ibid.



博达设计的大厦

筑学家试图打破经典的现代建筑艺术，创建和新建具有高度自由风格的后现代建筑物。最早一批兴起的后现代建筑学家，是从现代派建筑中脱胎而来的“十人建筑集团”（Team Ten Architects），其中最有名的是建筑学家阿尔多·范·艾克（Aldo van Eyck）。这个派别首先改革了传统建筑中的空间概念，以一种抽象的空间概念为指导，设计出高浓度压缩的层级空间高楼，被称为是后现代主义建筑学中“批判的区域主义”的典范。正是由此出发，才产生了以博达（Mario Botta）为代表的瑞士后现代主义的区域主义建筑学派。由博达设计，由瑞士联合银行建造，而后被国际结算银行购买的大厦（见上图）就是这一派的杰作。1995 年，博达设计了旧金山近代艺术博物馆和巴黎南郊艾弗里大教堂，更以其后现代气势而震撼全球。

这股后现代建筑的浪潮，从 20 世纪 60 年代以后得到进一步发展。美国著名建筑学家巴恩斯（Edwards Larrabee Barnes）在 20 世纪 60 年代初设计的海斯塔克山艺术工艺学校（Haystack Montain School of Arts and Crafts）成为美国建筑进入后现代阶段的重要标志。正如美国著名建筑学家佐尼斯（Alexander Tzonis）等人所指出的：“巴恩斯对他这幢建筑物的说明所使用的关键概念是连续性。关于连续性，他首先把它描述成为整合到一个小区的个人同他那个小区之间的连续性，以此来同分裂成碎片的、瞬时消逝的和经常飞逝而去的现代社会相对立。其次，连续性是指时间中的连续性，而这样一来，每个建筑都是一个过程的一部分，而不是一个世界本身，……最后，他又谈到空间上的连续性，指的是在尺度、色彩和气质方面不同而分离的建筑之间，通过其间的适当距离而显示它们之间的间隔空间的重要性。……与此同时，由 MLTW 组合（Charles Moore, William Turnbull, Donlyn Lyndon and Richard Whitaker [MLTW Group]）所设计的海边农庄公寓（Sea Ranch Condominium）也显示出对于自然环境的关怀，并在设计中尊重建筑物同自然环境之间的协调关系。所有这一切，显示出建筑设计对于社会互动和适应自然环境的关怀，而这些特点是 50 年代的

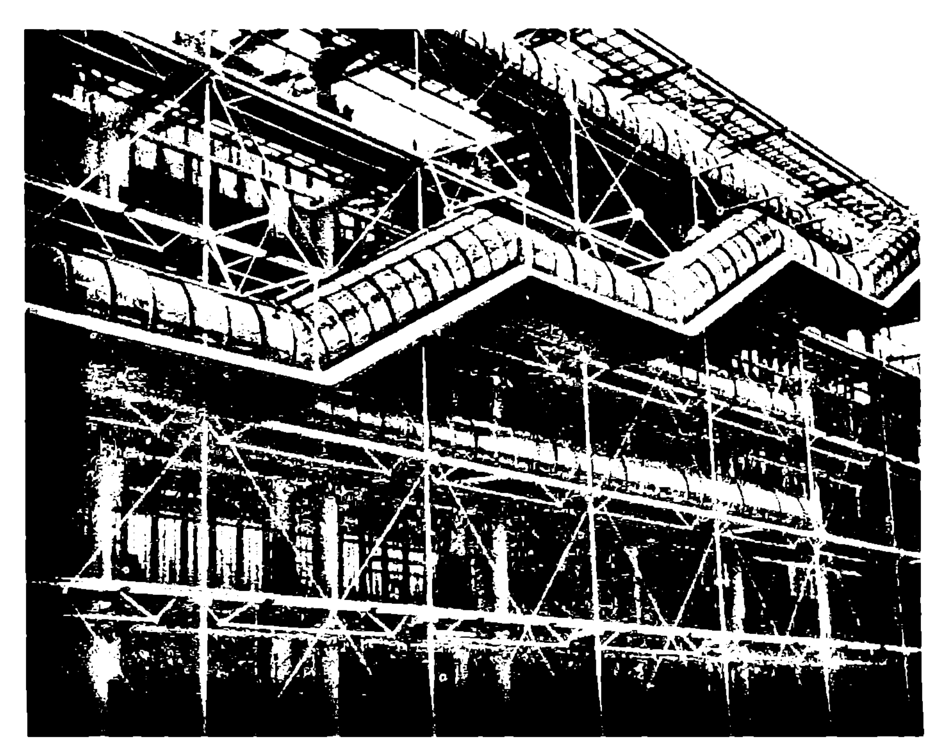


海边农场公寓

建筑所没有的。这些特点也使后来的建筑不论在形式上还是在建筑材料上都迥然不同。"[①]巴恩斯和惠特克等人所开创的上述建筑风格，继续发展了上述瑞士建筑学家博达和意大利建筑学家罗杰士（Ernesto Rogers）以及美国建筑学家芒福德（Lewis Mumford）的区域主义建筑学派的后现代建筑风格。英国建筑艺术评论家培夫史纳（Nikolaus Pevsner）把后现代的建筑比作"反先锋"（Anti-Pioneers）。

但是，直到20世纪70年代，后现代建筑才达到了它的新的高峰。后现代建筑的杰出代表，意大利的毕亚诺（Renzo Piano）和英国的罗杰斯（Richard Rogers）于1977年在巴黎市中心设计建造的"蓬皮杜艺术与文化中心"就是后现代建筑的新典范。它突出地显示出后现代建筑所追求的那种后现代人不断变化的多元品味（taste）的风格（style）。风格成了后现代建筑首屈一指的最重要特征，是后现代建筑在后现代社会和文化中显现其特有文化生命和气质的关键因素。从那以后，后现代的建筑师们迅速地在西方各国设计和建造了成群的多种多样的后现代大厦。在西方建筑史上，1972年由世界各国电视网广泛转播的、美国圣路易斯市的旧建筑群"普鲁伊特-伊果"（Pruitt-Igoe）的爆破图景，被看做是西方现代派建筑死亡，后现代建筑挺身而起的标志。

① Tzonis, A. / Lefaivre, L. / Diamond, R., *Architecture in North America Since 1960*. Boston: Bulfinch. 1995: 17.



蓬皮杜艺术与文化中心

现代和后现代建筑的发展，从20世纪初以来，经历了四大阶段，也表现出四种不同的风格：功能主义、折中主义、现代主义和后现代主义。在最早的功能主义阶段，各种建筑基本上是一种经济现象，推动建筑发明的动力是商业。在这个时期各种大型建筑的投资者都是大银行家，建筑创作的灵感受到成本效力的约束。在这种情况下，建筑成为工程的附属品，而设计创造被压制在最底层。整个的设计和创造原则都是功利主义的。例如，19世纪末20世纪初建造的芝加哥摩纳特诺克建筑物、共和国建筑物等等，都是这时期的建筑风格的典型表现。在第二个时期的折中主义阶段，设计出一大批有特殊风格的摩天大楼，综合了哥特式（Gothic）、古希腊神殿式（Mega-Greek temples）、新意大利康巴尼里派（Neo-Italian Campanili）、文艺复兴巴拉其派（Renaissance Palazzi）以及中世纪城堡式的各种特色。这一时期的建筑物中，有纽约的神殿大院摩天楼（temple court）、标准石油公司建筑大楼（standard oil building）以及自由大楼（liberty tower）等等。现代派建筑综合了现代技术的各种成果，并以高超的建筑技巧创造出20世纪大都会中成群矗立的大楼。现代派建筑家在设计的过程中，充分考虑到从艺术到人类生活条件的各个领域的重大变革，

同时又依据技术和文化发展的最新成果，设计出一系列在结构上高度符合美学原则、具有简而美双重特性的楼群。例如二战后，纽约市的列维大厦、芝加哥的联邦政府中心以及芝加哥的全国钢铁公司大厦等等，都表现了这一时期现代派建筑的特点。后现代的建筑把各种建筑的技巧和风格推到新的高度，以至于可以说它兼并了人类智慧发展的优点和缺点两方面因素，体现了人类创造自己文化的无限能力及其内在危机，例如，纽约的AT&T大厦、美国刘易斯威尔的休马纳总公司（Humana Inc.）大楼以及芝加哥西北的交通运输中心大厦（Northwestern Terminal Building）等等。

第二章　后现代主义的历史基础

第一节　后现代的历史意义

作为一个历史范畴，它试图意指一个新的历史时代的到来。但这个新的历史时代的时间跨度及其历史含义，却很不确定。同时，作为一个历史范畴，后现代主义者并不打算依据传统历史时期划分法，单纯从时间连续发展的角度去看待问题。后现代主义者除了对历史的时间结构有完全不同于传统的理解以外，还主要从历史内容的复杂性和不确定性上，说明他们所说的后现代的特殊历史意义。

后现代主义者都是反历史主义的，一方面他们否认传统文化所确认的历史秩序，否认存在着某种有方向、有目的和有意义的历史过程，另一方面他们也反对启蒙运动以来基于历史主义所提出的进步的口号和基本原则，反对将历史看作规律性的事物。在此基础上，后现代主义者往往也反对传统的时空观，反对各种将历史和时间当成连续不断的流程的基本观点。

历史是人为的。所谓编年史、断代史、经济史、政治史和各种知识学科史，都是经逻辑加工而系统化的论述体系或“大叙述”。真正的历史已经是种种被积压的档案。作为历史范畴的后现代，不是已经过去了的时代，而是一种“现在”，一种“将来的过去”。作为一种现在，后现代并不一定发生于某一特定的时刻，而是可以发生于任何时代的事件。所以，作为特定历史事件的后现代，可以发生在任何一个历史时代，只要它符合后现代的基本特征。从这个意义上说，作为历史事件的后现代，曾经零星地也因而是偶然地和无规则地发生于古代、中世纪、文艺复兴和启蒙运动时期及其后，也发生于现代资本主义社会形成之后的现代。但是，只是到了资本主义现代阶段，产生符合后现代特征的典型历史事件才成群地出现，因而，也只有在资本主义的现代社会中，才有可能出现包括大量后现代历史事件的时段；一般地说，20世纪60年代之后的西方社会就是这种后现代阶段。因此，作为历史范畴的后现代，一般来说具有两个意涵：一方面是指人类历史发展中曾经发生过符合后现代特征的任何一个历史时段，如

前所述，这一时段可以是在古代、中世纪或其他任何一个历史阶段；另一方面，是特指20世纪60年代后，由于资本主义现代性高度发展而产生一系列典型后现代事件的西方当代社会历史阶段。

第二节　现代性与后现代性的相互包含

在传统哲学家认为带有破坏性和消极性的地方，对后现代思想家来说，恰好是值得反思的重点。利奥塔指出："在现代中已含有了后现代性，因为现代性就是现代的时间性，它自身就包含着自我超越以及改变自己的冲动力。其实，现代性不仅能在时间中自我超越，而且还能在其中分解成某种有很大程度的稳定性，譬如，追求某种乌托邦的计划，或者解放事业中的大叙述中所包含的简单的政治计划。所以，现代性是从构成上不断地受孕于后现代性的。"[①]

利奥塔强调：只有通过现在才能假设对后续事物作出合法的前瞻。"现在"无论如何都是最充满活力和创造精神的生命点。把现在同过去和将来联系起来的任何企图及其叙述法，都试图将现在的活生生的创造精神和生命形态，用已经过去或尚未到来的时间点加以限制，甚至加以窒息。

与此相反，后现代主义不但不把"现在"的悖论性当成难点而加以回避或加以协调，反而要充分利用现在的悖论，抢救不断受到威胁的创造生命本身。正是由此出发，利奥塔进一步分析了现象美的时间悖论结构。

在资本主义社会中所产生和发展的近现代文化，本来已经表现出个人创造精神的高度自由。在这种情况下，寻求和超越原本已经具有高度自由的现代文化创造精神，对于后现代主义者来说，是一件非常困难并充满悖论的冒险活动。

在冒险中创造，又在创造中冒险，这就是后现代文化创作的基本原则，也是后现代主义者寻求最大限度创作自由的基本方式。在人类实践的漫长历史过程中，人们已经在不断创造和不断扩大自由的行动中，找到了把创造和冒险结合在一起的基本模式，这就是所谓"游戏"。从这个意义上说，后现代主义者也把文化当做实践本身（culture as praxis）[②]。在人类总体的历史发展过程中，不论是从最原始的人类祖先到近现代的社会阶段，还是个人从儿童时代到成年的成长过程中，都不断地通过社会和行动主体自身的反复实践，学会了在游戏中进行创造和冒险，完成不断的自我

---

① Lyotard, *L'Inhumain*. Paris: Galilee. 1988.

② Bauman, *Culture as Praxis*. *London*. Sage. 1998.

超越和对于他物的超越，不断地扩大自由的限度和范围。因此，游戏原本是人类实践的一种基本模式。后现代主义者在游戏活动中，特别发挥了自由创造的基本精神，将原本属于人类基本实践模式的游戏，自觉地提升为超越和批判传统文化以及创造新文化的最高活动。因此，后现代思想家超越近现代西方文化最自由的途径，一方面是在游戏中不断创造和冒险，另一方面又对原有的文化抱着游戏的态度，这就是所谓游戏文化或玩文化。在这一点上，后现代的思想家们比以往任何时代的思想家都更深刻地把握了文化的游戏本质，也就是把握了文化的自由本质。这可以上溯到 19 世纪 30 年代，当时西方现代文化已经发展到一个新的转折点，浪漫主义和自由主义把从文艺复兴以来兴起的自由创造精神推到了一个新的高峰，使经典的西方文化面临激化起来的内外矛盾的新挑战。

所以，正如胡伊森（A. Huyssen）所指出的，后现代主义就其最深刻的层面而言，并不单纯地表现出现代文化中最能显示现代性文化特征的那些永恒的或者以不断耗尽和重生的方式，在表面上循环着的危机。它是现代性文化自身的一种新类型的危机。[①]胡伊森的看法虽然并不完全正确，但他至少深刻地看到了：后现代主义的产生是同现代性文化自身的内在深刻矛盾密切相关的，而且，就其性质而言，它不同于现代性文化所经历过的各种旧有的矛盾，它是一种完全新型的内在危机的表现。

近代经典文化（the classics）当然累积和总结了此前西方文化的精华，使得经典时代出现了一大批文学艺术及其他各个领域的大师和明星。他们的作品也确实作为人类文化的宝贵成果和典范而名垂青史。但是，这样一种高度成熟的文化形态，其内部正好又隐含了自我破裂和自我发展的种子，而外部又面临着来自整个社会各种矛盾的挑战。

矛盾首先在文化领域中最敏感的文学艺术界爆发了出来。1830 年左右，先是英国和法国，接着是德国、美国和意大利的一批最富创造精神的作家和文学艺术家们，首先举起突破经典文化的旗号。这就是现代派文化所兴起的自由创造运动。

后现代文化是在现代文化的母体中孕育出来的；同时，后现代文化的基本原则也渗透着现代性文化的自由创造精神。为了深入了解后现代文化，有必要对孕育着后现代性的现代文化的基本精神进行深入分析。

在法国，现代主义的文化浪潮，是从诗人波德莱尔（Charles Baudelaire, 1821—1867）开始的。他是一位孤独、抑郁、多愁善感的天才诗人。

① Huyssen, A., *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Indianapolis. Indiana University Press. 1986: 217.

从30年代起就开始了其突破现代诗歌模式的自由创作。接着，在40年代他连续发表向现代文学挑战的文学评论《一八四五年的沙龙》（Salon de 1845）和《一八四六年的沙龙》（Salon de 1846）。波德莱尔同巴黎的青年才子们，把17世纪以来被富豪和贵夫人所控制的文艺沙龙，从市中心的豪华府邸转移到浪漫的塞纳—马恩省河畔和贫穷艺人聚集的蒙马特高地（Montmartre）的咖啡店里。他们以"嬉水者"、"黑猫"、"颓废者"、"蓬头垢面者"和"醉汉"等名义自称并建立起文艺社团。他们借此发泄一种愤世嫉俗和玩世不恭的情绪，把文学艺术的创作当做人生娱乐的最好场所。他们第一次实现了将艺术游戏化、进而到将生活游戏化的目的，以便达到生活游戏化中的绝对自由。

波德莱尔认为："诗歌的最终目的，不是将人提高到庸俗的利害之上；如果是这样的话，那显然是荒谬的。我是说，如果诗人追求一种道德目的，他就减弱诗的力量。……诗不能等于科学和道德，否则诗就会衰退和死亡。诗不以真实为对象，它只是以自身为目的。""诗歌不可能有它自身以外的其他目的，唯有那种单纯为了写诗的快乐而写出来的诗，才会那样伟大、那样高贵、那样真正无愧于诗的名称。""正是由于诗歌，同时也通过诗歌，由于音乐、同时也通过音乐，灵魂会见了坟墓后面的光辉。一首美妙的诗可以使人热泪盈眶，但这眼泪并非一种极度快乐的证据，而是表明一种发怒的忧郁，一种精神的追求，一种在不完美之中流徙的天性，它想立即在天上获得被展示出来的天堂。""诗的本质，不过是、也仅仅是人类对一种最高的美的向往。这种本质就表现在热情之中，表现在对灵魂的占有之中。这种热情是完全独立于情感的，是一种心灵的迷醉；它同时也完全独立于真实，是理性的数据。"①

作为现代派诗人的代表人物，波德莱尔是以他的作品《恶之花》（*Fleurs du mal*, 1855）而著称的。这本书发表的时候，由于他公开大胆地藐视道德和传统文化，被扣上了淫秽和妨害公共道德的罪名。波德莱尔在《恶之花》一书的献词中说："这些诗歌是他的病态的精神所开出的最美的花朵，是他的最隐讳的心灵深处的不加掩饰的呼声。"

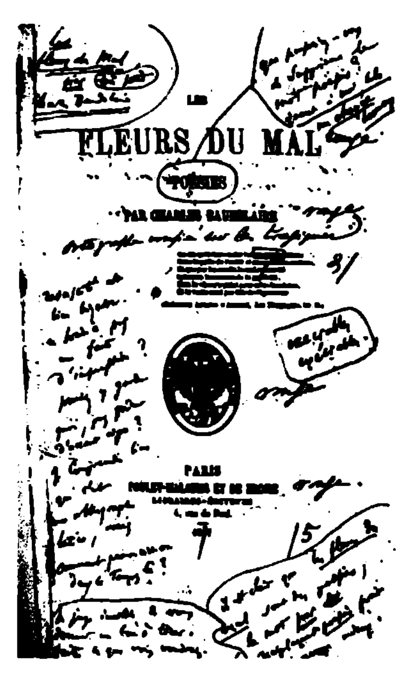
在《恶之花》中，有一首名为《腐烂的尸体》的诗，诗文如下：

爱人，想想我们曾经见过的东西，
在凉夏的美丽的早晨。
在小路拐弯处，一具丑态的腐尸

---

① Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Paris. Gallimard. 1976.

在铺石子的床上横陈，
两腿翘得很高，像个淫荡的女子，
冒着热腾腾的毒气，
显出随随便便、恬不知耻的样子
敞开充满恶臭的肚皮。
……



《恶之花》出版后封面上波德莱尔本人所作的批注

波德莱尔所开创的，就是文化的现代性。这种现代性，并不是上述从文艺复兴和笛卡尔以来的近代资产阶级文化的一般代名词，而是其中的内在矛盾发展到一定的尖锐程度，再也不可能以同样形态继续发展下去的一种结果。也正因为这样，波德莱尔所开创的现代性，已经隐含了后来的后现代主义对于传统西方文化的批判精神。也是在这个意义上，可以说，从波德莱尔开始的现代性是充满着现代性和后现代性的过渡文化。

在波德莱尔的带动下，法国的一群文人，包括保罗·威尔伦（Paul Verlaine, 1844—1896）、林波（Arthur Rimbaud, 1854—1891）、马拉美（Stéphane Mallarmé, 1842—1898）、罗特列亚蒙（Comte de Lautreamont, 1846—1870）、莫雷亚（Jean Moréas, 1856—1910）、顾尔蒙（Remy de Gourmond, 1858—1915）、拉弗格（Jule Laforgue, 1860—1887）、巴雷斯（Maurice Barres, 1862—1963）、雷尼耶（Henre de Regnier, 1864—1936）、格罗代尔（Paul Claudel, 1868—1955）和瓦列里（Paul Valéry, 1871—1945）等人，在将现代派文化推进到新的高峰的同时，也发展了“后现代”的精神。

与此同时，爱尔兰诗人叶慈（William Butler Yeats, 1865—1939）、拉赛尔（George Russel, 1867—1935）、辛格（John Millington Syinge, 1871—1909）、西蒙斯（Arthur Symons, 1865—1945）、美国诗人艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888—1965）、休姆（Thomas Ernest Hulme, 1883—1917）、弗林特（Frank Stuart Flint, 1885—1960）、阿尔丁顿（Richard Aldington, 1892—1962），以及美国的史蒂文斯（Wallas Stevens, 1879—1955）、威廉士（William Carlos Williams, 1883—1963）、肯明斯（Edward Estlin Cummings, 1894—1962）、克莱恩（Hart Crane, 1899—1932）、杜利托斯（Hilda

Doolittle, 1886—1961）、弗莱契（John Gould Fletcher, 1886—1950）、洛威尔（Amy Lowell, 1874—1925）、庞德（Ezra Pound, 1885—1973）、默尔（Marianne More, 1887—1972），还有德国的霍普特曼（Gerhart Hauptmann, 1862—1946）、格奥尔格（Stefan Georg, 1868—1933），奥地利的霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal, 1874—1929）、里尔克（Rainer Maria Rilke, 1875—1926）与俄国的索洛古勃（Phedor Kouzimitz Sologoup, 1863—1927）、梅列日柯夫斯基（Dmitrie Sergeivitz Merezkowski, 1865—1941）、吉皮乌斯（Ginaida Nicolaiewa Gibbius, 1869—1945）、巴尔蒙特（Constantin Dmitrielitz Balemont, 1867—1942）、勃留索夫（Valery Yakolevitz Briousov, 1873—1924）、波洛克（Alexander Alexandrovitz Block, 1880—1921）、叶赛宁（Sergei Alexandrovitz Esenin, 1895—1925）及日本的蒲原有明（1876—1952）和薄田泣堇（1877—1945）等人，将现代性的文学艺术创作园地经营得更加繁荣；后现代性也不知不觉地在其内部发展起来。在这一时期，文学中的现代性，可以称为现代性文化的典型代表。

现代性文化自 19 世纪中叶产生以来，就远远超出过文学的范围。它首先在文学的最近邻——艺术界蔓延开来。在艺术界的绘画、版画、造型艺术和音乐的各个领域，先后出现了一大批现代派的大师们。这就是前述法国的印象派、后印象派以及在欧洲各国的新艺术派、纳比派和野兽派等等。

现代性文化甚至和 19 世纪社会科学和人文科学的发展相互影响。

首先在哲学领域，德国的叔本华（Arthur Schopenhauer, 1788—1860）和尼采，把丹麦思想家祁克果（Soren Kierkegaard, 1813—1855）在 19 世纪 30 年代举起的反理性主义的旗帜举得更高。尼采尤其成了现代派文化向传统西方文化挑战的最杰出的思想家。他对于传统理性主义、阿波罗精神和基督教道德的彻底批判，为现代派文化的发展，甚至后现代文化的产生开辟了道路。

在尼采的影响下，奥地利心理学家弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856—1939）所创立的潜意识理论和法国哲学家柏格森（Henri Bergson, 1859—1941）的生命哲学，进一步在哲学上为从现代派到后现代派的过渡，做好了理论上的准备。

在哲学、社会科学和人文科学领域中，对于传统文化的批判，实际上是同 19 世纪 30 年代欧洲完成的工业革命所推动的批判精神相联结的。正因为这样，马克思和他的学派从 30 年代末展开了对于近代资本主义制度及其文化的批判，这也可以看做是现代派的文化的一个组成部分。马克思

主义，作为反资本主义的意识形态，从它产生的第一天起，便严厉地批判了资本主义的文化。它对资本主义文化的批判，与同一时期刚刚兴起的现代派对于资本主义文化的批判有异曲同工之妙。所以，马克思的理论，有时也被某些理论家看做是现代派文化的一个组成部分；同时又因为马克思的理论批判了资本主义的文化，兼有后现代派批判现代派的某些精神，从而使它同时兼有现代派和后现代派文化的特点。当然，马克思主义仍然属于理性主义的派别，而且，它和传统理论一样，试图建构一个体系化的意识形态理论。正因为这样，马克思主义，就其理论体系和基本概念而言，是属于传统文化中的现代派；就其批判和反思的原则而言，它又包含了后现代主义的创造性精神。

19 世纪下半叶到 20 世纪初，整个西方社会科学和人文科学处在一个新的转折时期。人们往往把这一时期的思想和理论建设，看做是现代文化的哲学和理论基础的重建阶段。这一时期西方的社会科学和人文科学，出现了令人鼓舞的百家争鸣、百花齐放的繁荣景象，不断推陈出新。这就不仅成了现代派文化自身不断自我完善和自我充实的思想理论源泉，也隐含了从现代派向后现代派过渡的潜在精神动力。

综观从 19 世纪 30 年代到 20 世纪初近百年西方文化发展史，可以隐约看到在现代文化创建发展过程中所包含的后现代文化的孕育过程。后现代主义虽然是对于现代文化的彻底批判，但是，它又是在现代文化的发展脉络中逐渐形成的一种革命性的精神力量。

第三节　后现代历史观的结构主义和后结构主义基础

对后现代主义时空观和历史观发生深刻影响的，是结构主义和后结构主义的基本观点。法国结构主义者列维－施特劳斯强调观察任何人类社会和文化现象，都必须首先把结构概念放在时空概念之上，并因而认为人类社会和文化都是以特定的结构而存在。在这种情况下，时空的变化是隶属于结构的。由于具有特定结构的社会和文化现象都是具有特定结构的人类心灵运作模式的产物和具体表现，而人类心灵运作模式本身又是稳定不变的，所以，社会和文化现象的特定结构基本上也是稳定不变的。不同历史阶段的社会和文化现象的不同结构之间的差异和区别，是不同社会的人类心灵运作模式之间的差异的反映和表现。因此，不同历史阶段的社会和文化现象之间的差异，不能单纯从时空结构的差异性去说明。严格地说，历史的时间结构并不是连续的和历时的，更谈不上有先有后的必然顺序；而

是相互间隔和断裂的。时间的结构实际上也是人类心灵运作模式的表现，因此，时间结构基本上是共时的，而且时间结构在很大程度上受个人主观精神状态的影响。例如，当个人处于空乏无事的状态，或处于精神烦恼阶段，时间延续性显得相对地缓慢；而在忙碌充实阶段，时间连续性则加快。在历史发展中所呈现的事物连续性及其时间结构的历时性，不过是时间的真实共时结构的外部表现。另外，关于时间连续性和历时性的各种表现，实际上是历史学家主观时间连续结构对于历史事件的叙述性运用，同时也是日常生活中的各种现象连续表演的习惯性反射。历史学家需要将各种历史事件纳入连续的时间结构中加以具体分析。这是历史学不同于人类学研究的主要特征。但是，历史学家上述时间连续性和有先后顺序的时代划分法，有利于对具体事物的观察和分析，却不利于总体上和从内在本质方面对于人类社会和文化现象的理解和把握。[①]

在列维-施特劳斯上述结构主义时间观和历史观的影响下，从20世纪50年代起，不仅历史学界，而且整个人文社会科学以及文学艺术研究部门，都纷纷以共时性、中断性和断裂性的新概念去探索社会和文化各个领域的问题及其发展过程。列维-施特劳斯的结构主义时间观使史学和社会科学以及文学艺术的研究方法发生了一场根本性的变革。后现代主义的新史观正是在这样的理论背景下，首先由后结构主义思想家米歇尔·福柯和解构主义思想家德里达提出其最初的概念模式。福柯和德里达等人将结构主义的上述时空观同尼采的反传统系谱学研究方法结合起来，同时又集中地围绕作为社会文化现象基础的语言论述的特定结构，系统地为后现代的时空观和历史观奠定了理论基础。后现代主义者进一步将结构主义、后结构主义和解构主义的时空观同不确定性和多元性结合起来，完成了后结构主义对于传统历史观的彻底批判。

第四节　后现代与现代之间的三重结构关系

如果要从历史的角度说明后现代主义的话，唯一可以明确的是它同现代资本主义的关系，也就是同现代性的关系。它是由现代资本主义内部孕育和产生的，它位阶于被称为现代的资本主义的历史时代之后。但是，另一方面，它同现代资本主义的关系又不能以历史上的时间界限来划分。

实际上，即使是从历史角度去考察后现代同现代的相互关系，也不能像传统历史主义那样，单纯从历史发展的时间顺序，也就是单纯从历史时

① Levi-Strauss, *Structural Anthropology*. New York: Penguin Books. 1977: 1-25.

间连续性和先后关系进行考察。因此，即使把后现代作为一个历史范畴，在考察后现代同现代的相互关系时，也依然必须超出时间维度，从更多的方面和因素去探讨。

但是，不管怎样，作为一个历史范畴，后现代所表现的是一种同现代相关的历史现象。而考察后现代同现代的相互关系，就不能回避从历史时间的维度去考察。

把后现代同现代的相互关系，纳入到历史时间的结构中去，便可以发现后现代同现代之间在时间结构上的复杂关系。这种复杂关系，既然超出传统历史观的原则之外，就表现为“先后持续”、“断裂性的间距”及“相互重叠和相互交错”的三重关系结构。这种结构，也表示现代同后现代之间在时间界限方面存在着某种既确定、又不确定的相互关系。

上述三重结构表明：时间结构并非是单向连续的，而是单向、逆向、多向的重叠。

第五节 对后现代的历史界限的不同论述

自从后现代主义这个思潮出现以后，关于现代同后现代之间的时间界限存有多种论述方式。一种比较普遍的论述方式，就是简单地认为后现代必定是在现代之后；而且认为，在现代之后的后现代，可以以某个确定的年代或时期作为分水岭和分界线。当然，即使是这种比较普遍的简单论述方式，也有多种分期法。在这种论述方式中，比较普遍的是以第二次世界大战以后，特别是以50、60年代作为历史分界线。当然，也有以19世纪70年代作为分界线，把1870年以前称为现代，而把其后称为后现代。佐默尔维尔（D. C. Sommervell, 1885—1965）在将英国历史学家汤因比（Arnold Toynbee, 1889—1975）的十二卷本历史巨著《历史研究》（*A Study of History*）改写成简缩本时指出：后现代指的是西方文化的当代阶段。[①]就此意义而言，后现代的界标年是1875年，因为这一年被认为是西方国家从民族国家的观念过渡到全球互动政策的转折点。

还有个别的论述，则把20世纪初第一次世界大战期间作为现代和后现代的分界线；或者是把20世纪30年代作为现代和后现代的分界线。

任何历史范畴，都不是抽象的，也不是毫无具体内容的。这就是说，作为历史范畴，总是要包含特定历史时期内所发生的主要历史事件。但是，任何历史事件，又可以按照其事件的性质和过程加以分类。从这个角

① Sommervell, D. C., *Abridgement of Volumes I-VI of Toynbee's A Study of History*. Oxford. 1947: 39.

度来说，作为历史范畴的后现代，也可以按历史事件的不同系列和不同性质，确定其历史分界线。在这种情况下，作为一个历史范畴的后现代，可以按其历史事件内容所属的系列，而具体确定其开创和产生的历史时期。例如，按历史事件的性质和系列，可以按建筑学、文学、艺术和其他各种不同类型的系列，确定后现代的上限开创的明确年代。

伯曼（M. Berman）倾向于以某个历史阶段内所发生的重大历史事件以及生活在该历史阶段内人们的基本精神面貌的特征来划分不同的历史时代。谈到现代和后现代历史时代的特征时，伯曼说："标志着现代性的时代特征的是确定性和进步。而现代主义者的基本态度是庆贺存在于历史、艺术、科学和政治以及人类成果中的那些潜在力。然而，现代主义者同时又发现近代化的过程背叛了它对于人类的承诺。因此，现代主义者求更深刻和更极端的革新。也就是说，现代的男人和女人必须同时成为现代化过程的主体和客体；他们必须学会去改变那个改变了他们的世界，同时也创造他们自己。"[①]显然，在伯曼看来，现代主义者的态度就是背弃承诺和庆贺同时存在的含糊态度。也正因为这样，那些研究现代社会的经典社会学家，齐美尔（Georg Simmel, 1858—1918）和韦伯（Max Weber, 1864—1920）等人以相对悲观的态度去揭露社会关系的理性化过程，而马克思和涂尔干（Emile Durkheim, 1858—1917）则以相对乐观的态度看待未来。韦伯比较多地看到现代社会通过工具化理性的发展而不断加强被控制的过程；在他的论述中呈现出理性化命定工具化的论述。与他相反，马克思更多地看到资本主义的理性工具化过程导致社会革命和变革的可能性。在古典社会学家的影响下，美国实用主义社会学家米尔斯（Charles Wright Mills, 1916—1962）认为现代（the modern age）是由人类社会发展的"第四时代"所取代，而这第四时代就是后现代："确实，一个时代的结束和另一个时代的开始就是一种定义。但是，正如一切社会事件一样，定义是具有历史特殊意义的。而现在，我们关于社会和关于我们自己的定义，是通过一系列新的事实来确定的。……我的意思是指：当我们力图控制我们自己朝向某一个特定方向时，我们就发现我们过去一切期待和想象都是同历史相关联的。"[②]米尔斯在这里所强调的基本观念是从启蒙运动以来流传于西方社会科学家中的有关理性和个人自由的观念。[③]而他所说的社会和人的改变，主要是指有关人类本性和我们的反应能力的界线问题。米

---

① Berman, M., "Why Modernism Still Matters", in Lash, S./Friedman, J. eds. *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell. 1993: 33.

② Mills, Ch. W., *The Sociological Imagination*. Harmondsworth: Pengium. 1970[1959]: 184.

③ Ibid.: 186.

尔斯所总结的现代化过程中所贯穿的矛盾，就是现代化过程的两大主要因素——专门化（specialization）和理性化（rationalization）的相互关系。正如涂尔干所指出的，近代社会的专门化导致社会劳动分工的复杂化，以便达到社会连带的目的；而这种专门化和劳动分工又要求社会整合的一种新形式。社会在整个过程中还不是某种自律的主体，而只是起着超越的角色和功能。因此，在那个时期，权威和自由并不是相互对立的。

同样的道理，在确定现代历史阶段的特征时，哈贝马斯也很重视现代社会进化的过程及其特征。在哈贝马斯看来，现代社会的进化过程依赖于贯穿生活世界的一系列规范基础。然而，现代社会的发展却加强了作为中介力量的权力和金钱对于社会进化的干预，而权力和金钱在生活世界中本来是缺乏基础的。哈贝马斯把现代性的这些特征同启蒙运动以来的社会文化发展联系在一起加以考察，终于得出"现代性所承诺的任务尚未完结"的结论。

同古典社会学家以及像哈贝马斯那样的社会学家一样，后现代思想家也主张以现代和后现代不同历史时代的社会特征以及人们对于社会和对自己的基本态度作为划分现代和后现代的基本标准。[①]

但是，这样一来，由于社会学家、历史学家和其他研究社会文化的思想家对于现代社会和后现代社会的社会文化特征有不同的看法，他们对于现代和后现代两个历史时代的区分标准也就不可能一致。[②]

第六节 现代历史界限的不确定性

其实，现代同后现代之间的时间界限的不确定性，从一般历史发展的角度来看，首先来自现代的不确定性。许多历史学家和社会学家，围绕着现代和现代性的准确内容，发表了不同的意见。[③]因此，有必要先从现代的时间上下限的不确定性谈起。

一般来说，现代指的是工业革命成功后的资本主义社会历史阶段，它是相对于西方中世纪历史时代而言。在这个意义上说，现代几乎等同于工业资本主义阶段；而大多数学者往往同意，这是指1830年以后的时代。

---

① Lyotard, J. -F., *La Condition Postmoderne*. Paris: Minuit. 1979; *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*. Paris: Le livre de poche. 1988.

② Ashenden,S. / Owen, D., *Foucault Contre Habermas*. London: Sage. 1999.

③ Giddens, A., *Capitalism and Modern Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. 1971; *The Consequence of Modernity*. Stanford: Stanford University Press. 1990; *Modernity and Self-Identify: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press. 1991; Pierson, Ch. *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*. Cambridge: Polity Press. 1998.

因为只有在经历1830年前后的工业革命之后，由尼德兰、英国和法国资产阶级革命所开创的资本主义社会才真正地实现了工业化，并在确立工业化和完成资本主义经济基础的稳固发展之后，西方社会才真正进入典型的和稳定的资本主义时代。

但是，也有一些史学家把现代史的开端上溯到17世纪，把尼德兰和英国的资产阶级革命当做现代史的开端。与此相平行，也有人以近代思想在16世纪末和17世纪初的萌芽作为近代史的起点。[①]照此说法，近代史起于文艺复兴时代末和宗教改革时期，起于笛卡尔（René Descartes, 1596—1650）和培根（Francis Bacon, 1561—1626）的时代。马克思主义历史学家则把上述从笛卡尔以来到19世纪末为止的资本主义社会称为近代史时期，而把现代等同于帝国主义资本主义阶段，主要指19世纪末、20世纪初以后的资本主义；或者，也指第一次世界大战和俄国“十月革命”后的资本主义。列宁（Lenin, V. I. 1870—1924）在其《帝国主义论》一书中曾为此明确地说，帝国主义是资本主义的最后阶段。在帝国主义阶段的资本主义国家中所发生的无产阶级社会主义革命开辟世界现代史的新的一页。

显然，作为一个历史范畴，对后现代的界定不仅关系到后现代同现代的关系，而且，也关系到后现代同近代（the Modern Time; le Temps moderne; die moderne Zeit）的关系。但是，实际上，对于后现代主义来说，关于上述近代与现代的历史界限，并不要求过分精确地加以界定。对于多数的后现代主义思想家来说，他们所关心的是整个资本主义阶段的社会和文化所表现出来的现代性。所以，后现代主义者所说的现代性，一般是指从笛卡尔以来的资本主义精神和文化。

第七节　资本主义各种危机与后现代

作为一个历史阶段，资本主义社会只是到了20世纪以后才发生各种根本性的危机。所谓各种危机，指的是资本主义社会中政治、经济、文化和社会生活各个方面的危机的总和；其最重要的标志是第一次世界大战末

---

① Braudel, F., *La Méditerrannée et le Monde à L'époque de Philippe II*. Paris: A. Colin. 1949; *Navires et Marchandises à L'entrée du Port de Livourne, 1547-1611*. Paris: A. Colin. 1951; *Civilisation Matérielle, Economie et Capitalisme, XV-XVIII Siècles*. Tome I, Les Structures du Quotidien. Tome II, Les Jeux de L'échange. Tome III, Le Temps du Monde. Paris: A Colin. 1979; *La Dynamique du Capitalisme*. Paris: Arthaud-Flammarion. 1985; *La Méditerannée*, Tome I, L'espace et l'histoire, Tomme II, Les Hommes et L'héritage. Paris: Flammarion. 1986; *Ecrits sur L'historire*. Paris: Arthaud-Flammarion. 1990[1969].

期发生在俄国的十月社会主义革命和 1933 年希特勒（Adolf Hitler, 1889—1945）法西斯政权在德国的执政。在这一时期内，资本主义文化体系中出现了达达主义、现代派、新艺术派、纳比派、野兽派、后期印象派、分离派和超现实主义等文学艺术派别。

由于资本主义各种危机，也由于资本主义社会内部政治、经济、文化和社会生活各领域内各主要关系所发生的根本变化，资本主义社会从第二次世界大战以后进入了新的历史阶段。对于这个新的历史阶段的资本主义社会，人们从各个观点和各个角度给予了不同的名称，诸如后资本主义、晚期资本主义、后工业社会、消费社会、休闲社会和福利社会等等。后现代社会就是与这些不同的名称同时出现，用来指称第二次世界大战后，特别是 20 世纪 60 年代后的西方当代社会。后现代主义理论家詹明信曾经把后现代主义同经典资本主义的第三发展阶段相联系，并且把这一阶段资本主义的政治特征确定为新保守主义。[①]

所以，一般地说，作为历史范畴的后现代，它同现代的时间分界是在 20 世纪 60 年代。后现代主义的几位主要思想家，如提出后工业社会的贝尔和阿兰·杜兰以及系统论述后现代条件的利奥塔，都主张以 60 年代作为后现代历史阶段的起点。[②]

20 世纪 60 年代，是西方历史经历了两次世界大战的激烈动荡之后，经历了 20 世纪多半个世纪在政治、经济和文化的激烈变革之后，走向新的全面改革时代的分水岭。在这个意义上说，60 年代一方面表示西方政治经济和文化发展的顶峰时期，另一方面又是其深重危机面临总爆发的关键年代。在 60 年代所发生的席卷欧美各国的学生运动、社会风潮和越南战争危机，表明这种历史转折的不可避免性。当然，西方历史从现代到后现代的过渡，如前所述，一方面是不确定的，充满着相互重叠的含糊的历史因素；另一方面，又是一个可以上溯到 19 世纪 70、80 年代的漫长过渡时期。因此，20 世纪 60 年代，只能作为从现代到后现代过渡的一个象征性的时代标志。

第八节　后现代历史意义的象征性

综合以上各方面的问题和论述，对作为一个历史范畴的后现代的界

① Jameson, F., *Postmodism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press. 1991: 405.

② Lyotard, J. -F., *La Condition Postmoderne*. Paris: Minuit. 1979: 11.

定，迄今为止，史学界乃至整个学术界仍然未有定论。有相当多的学者，并不接受这个概念。他们认为，现代作为一个时代，迄今仍未结束。更何况后现代本身的历史意涵仍很模糊。有一部分学者认为，后现代，作为一个历史范畴，并不同于传统史学所称的历史阶段；它的含义，与其说具有明确而实证的历史意义，不如说更多地包含象征的意义。正如哈桑所指出的，后现代主义者所强调的“历史的改变”本身就是不断地在变化着。[①]作为区分后现代同现代的历史界线的改变本身，既然永远都在变，也就不可能固定在一个确定的时间上。后现代主义者本身就持有此一观点，所以他们倒宁愿始终保持其不确定而含糊的内容。

因此，作为一个历史范畴，后现代这个概念，毋宁是一种象征性的假设或预设，它只是为探讨自 20 世纪 60 年代迄今的西方社会性质、结构及其转变的假设性概念，其内容及含义，甚至其正当性，仍待讨论和进一步确定。

① Hassan, I., *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture*. Cincinati: Ohio University Press. 1987: 26.

第三章 后现代主义的批判精神

第一节 后现代对现代人文主义的批判和超越

一 作为西方传统文化核心的人文主义

人文主义（Humanism）构成为西方传统文化的核心思想。后现代主义不论在批判传统文化，或在论述其本身的基本原则方面，都将批判人文主义，特别是近现代人文主义，当做最重要的内容。

从西方文化的摇篮时期古希腊开始，西方人就致力于建构一个以人为中心的文化世界；在其中，居于中心地位的人，虽然最终仍然隶属于神界，位于超自然的神界之下，人的命运在很大程度上取来于神的安排，以至于连人类世俗社会的正义问题也必须最后诉诸神的裁定，但是，西方文化所关怀的重心仍然是人本身。希腊神殿上镌刻的著名箴言“认识你自己”（Gnothi-séauton）被看成是造物主对人的最高期望，也成为信神的西方人此后处世行事的座右铭。生活于公元前5世纪的希腊哲学家普罗泰戈拉提出“人是万物的尺度”（Der Mensch ist das Maß aller Dinge; Man is the measure of all things）的口号，从此成为西方人从事文化生活和其他行动的基本准则，也使西方文化从此更自觉地围绕着人而创造和不断发展。普罗泰戈拉之后的苏格拉底、柏拉图和亚里士多德批判了普罗泰戈拉学说中的相对主义和怀疑主义成分，从哲学理论上论证和建构了以人为中心的西方人文主义基本原则。

从古希腊开始奠定的西方人文主义传统，直到16世纪左右，也就是经历了古希腊人文主义、基督教人文主义的演变而至文艺复兴时期，才更加明确地提出了以个人自由解放为基本目标的新人文主义。这种新人文主义就是现代资本主义的人文主义，是西方近现代文化的核心和基础，构成了由启蒙运动所发展起来的现代性的基本组成部分。

二 作为现代性主要构成部分的新人文主义

自从西方社会和文化进入现代资本主义阶段以来，上述以寻求个人自

由为基本目标的新人文主义，一直是西方各国社会和文化建设的基本指导思想，不仅成为近现代各种科学知识和技术发展的思想基础，而且贯穿于所有的社会制度、组织原则和政策之中，体现在政治、经济和文化领域的各个方面。

由16世纪及其后的启蒙运动发展出来的现代新人文主义，严格地说，是以建构个人的主体地位为中心目标。换句话说，现代人文主义是要从思想上和理论上，将自由的个人论证和建构成为独立自主、有自觉性和由现代知识所装备的主体（Subject)。资产阶级的思想家们试图将资本主义社会描绘成具有意志自由的主体化的个人最理想的尘世乐园。贝多芬谱写的《第九交响曲》就是为了歌颂现代新人文主义的理想人间乐园。

为了使自由的个人能按照他们的自由意志在资本主义的国度中自由地行动，新人文主义力求将个人培训成为合乎标准、有权能和有资格的“说话主体”、“劳动主体”和“道德行动主体”。所以，新人文主义所强调的个人主体地位，实际上，就是在资本主义条件下的个人，在资本主义法制正当化许可范围内，进行言说、劳动和行为的主体性。也就是说，新人文主义所要求的，就是在资本主义现代性条件下，使每个自由的个人都力求成为符合标准的说话主体、劳动主体和道德行动主体。在新人文主义看来，个人要实现真正的自由，要达到启蒙运动所提出的自主性和自觉性，就必须使自己变成为符合标准的说话主体、劳动主体和道德行动主体。主体性不但是整个人类面对自然界和社会世界时保持其中心地位的基本条件，而且也是个人实现自由，并在现代性条件下不断扩大个人自由的基本条件。

个人主体性的不断发展，果真为个人和社会带来了更大的自由吗？启蒙运动以来的近现代思想家和理论家，基本上都肯定个人主体性对于发展个人和社会自由的重要意义。但是，近一百多年来现代社会的发展，越来越多的事实揭露了现代个人主体性对个人和对社会所造成的影响是非常复杂的，甚至充满着悖论；一方面，现代个人主体性的发展，同时又与整个资本主义社会和文化制度的发展相协调、互为条件；另一方面，近现代主体性的过分膨胀，又反过来约束和限制个人发展的自由。理性化和法制化的现代资本主义社会和文化的发展，对于个人自由始终具有双重意义：一方面，它从总体上承认和赋予个人以自由的权利；另一方面它又通过越来越完善的制度化不断限制和缩小个人自由的领域，造成现代性发展对于个人自由的悖论效果。从19世纪上半叶以来严厉批判现代性的思想家和理论家们，不断地揭露和批判新人文主义所鼓吹的个人主体性所隐含的反人

性实质。这些思想家包括后来对后现代主义产生深远影响的马克思、尼采和弗洛伊德等人。

三　现代新人文主义所遭受的历史批判

由文艺复兴和启蒙运动所开创的新人文主义，从一开始到其发展的各个历史阶段，都同时表现出对人性的推崇和对人性的新摧残两方面特性。新人文主义这种自相矛盾而又悖论的性质，是同现代性这个社会历史阶段本身的自我矛盾性密切地联系在一起的。新人文主义的产生和发展过程，不但构成现代性本身产生和发展过程的精神基础，而且也促使现代性成为不断受到批判，不断进行自我批判的过程。

这也就是说，新人文主义在其历史发展中，不但受到了对现代性进行不断批判的思想家们的反复批判，同时，也经历了创建现代性文化的思想大师们的不断自我批判和自我反省。新人文主义的被批判和自我批判，又从另一个角度表现了作为现代性核心思想的新人文主义本身的矛盾和发展潜力，表现了新人文主义所隐含的人类文化内在矛盾的一般特性，也表现了作为人类文化产品的新人文主义具有人性和反人性（或非人性）的矛盾性和悲剧性。

新人文主义自文艺复兴和启蒙运动诞生以来，始终伴随着对它自身的批判和自我批判的历史过程。这一历史过程，是探索现代性和后现代性两种文化模式相互交叉和相互渗透以及相互批判过程的重要方面，有助于理解和比较现代性和后现代性对于人性和人的本质的不同态度。

四　马克思对于新人文主义的批判

马克思对于西方古代的人文主义和新人文主义始终采取肯定和批判的双重态度。[1]严格地说，马克思本人也是一位传统的人文主义者。马克思在严厉批判资本主义现代性时，总是把普罗米修斯作为榜样，以解放全人类为己任。他不但关切人的命运，而且也维护人性的纯洁性和崇高地位，反对对人性的扭曲。

马克思对于古典和现代人文主义的批判经历了两大历史阶段。在早期的第一阶段，他基本上是以黑格尔的异化论为中心，深入批判资本主义现代性在政治、经济和文化等方面对于人性的扭曲，分析批判现代人性的异

[1] Sayers, S., *Marxism and Human Nature*. London: Routledge. 1998.

化的多种形式。[1]在晚期的第二阶段，他以阶级论取代异化论，并把人性的解放寄托于无产阶级革命和无产阶级专政的胜利。[2]马克思并不相信在阶级社会中，会存在某种统一和抽象的人性。在阶级社会中，人只有具体的阶级性。在资本主义社会中，占有生产资料的资本家的本性，就是残酷地剥削工人。因此，他在《资本论》第一版序中明确表示："我绝不用玫瑰色描绘资本家和地主。"[3]他认为，唯有彻底消除私有制的基础，人类社会才进入无阶级的大同世界，才有可能实现人性的彻底解放。

马克思对于资本主义整个社会制度的批判，就是以关怀人性，维护人的尊严，特别是维护资本主义条件下进行劳动的劳动者个人的尊严作为出发点。[4]在马克思看来，资本主义的自由基本上是生产资料个人占有的自由和劳动者出卖劳动力的自由[5]。这种自由，使资本主义社会有可能将社会生产力从封建主义奴役制度的桎梏中解放出来，同时也使劳动者有可能自由出卖自己的劳动力。因此，资本主义制度的确立，同时又使刚刚从封建制度中解放出来的劳动者个人，重新陷入新的奴役状态中。资本主义制度所保障的个人生产资料占有的自由，使占有生产资料的资本家，可以肆无忌惮地为追求最高利润和获取剩余价值（Plus-Value），而置出卖劳动力的劳动者于不顾。劳动者在资本主义私有制面前，只有出卖劳动力的自由，也就是只有接受被资本家剥削的自由。因此，马克思在《资本论》中尖刻地讽刺说："资本，来到世间，从一开始，就从头到脚，每一个毛孔都滴着血和肮脏的东西。"[6]在这种情况下，马克思揭露了劳动者在出卖劳动力、从事劳动时被奴役和被异化的过程。这就成为马克思批判新人文主义的基本出发点。

五　尼采对于人文主义的批判及其对后现代性的影响

尼采所提出的超人（Übermensch）形象，以"神的死亡"（der Tod des Gottes）的口号，向将人隶属于神的古典人文主义发出挑战，同时也将人从新人文主义的理性约束中解脱出来，开创和推动了对现代性人文主义传统的新的批判运动。尼采对于古典和近现代人文主义的批判，成为后

① Marx, K., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Moscow: Foreign Language Publisher. 1932[1844].

② Ibid.

③ Marx, K., *Das Kaptal, Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. Hamburg. 1867.

④ Marx, K., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Moscow: Foreign Language Publisher. 1932[1844].

⑤ Marx, K. / Engels, F., 1848.

⑥ Marx, K., *Das Kaptal, Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. Hamburg. 1867.

现代思想家批判人文主义传统的出发点。

尼采对新人文主义的批判，不同于马克思对新人文主义的批判，其特殊意义就在于：第一，尼采不像马克思那样，仍然拘泥于传统理性主义的约束，而是直接向理性主义宣战，向传统的阿波罗精神宣战。[①]如果说，马克思仍然作为一位狂热的理性主义者批判资本主义的人文主义，那么，尼采则首先使自己成为反理性主义的狂热斗士，坚决反对将人牺牲成为理性神化的祭品，强烈主张将人回复到最自然的状态，高度肯定人的原初本能和欲望情感的正当性，反对任何抑制和控制自然欲望的教义和道德原则。第二，尼采不像马克思那样，以总体的人性或人类作为其解放的基本目标，而是不加掩饰地鼓励具有强烈权力意志的个人，鼓励具有高度自由创造意志的超人。[②]如果说，马克思批判新人文主义的目的，是解放无产阶级，解放作为整体的全人类，那么尼采批判现代人文主义的目的，是要造就不同于芸芸众生的超人，是为了实现超人的个人权力意志。第三，马克思对于现代性批判的结果，不但没有消除对于现代科学技术文化的崇拜，反而进一步加强了对于科学知识的神秘化；在马克思的心目中，近现代科学知识是实现新社会理想的理性基础，因此，他不遗余力地鼓励和促使各种知识的发展。与此相反，尼采从现代人文主义的认识论轴心转向系谱学批判，将现代人文主义所从事的正当化理性论证转化成为对于一切价值的重新评价。第四，马克思批判新人文主义的目的，是为了实现人类历史发展的目的性，实现共产主义的理念。与马克思不同，尼采批判现代人文主义的目的，并不是要建立一种新的宗教，也不是为了将整个人类纳入某个理想的共同世界。尼采不相信人类历史的终极目的性，不相信历史会有什么进步，也不相信历史存在着意义。在尼采看来，所有的个人都生活在“永恒回归”（ewige Wiederkehr）的循环之中，所有的人都在永恒回归中扩展和实现个人的权力意志。[③]

尼采的批判所定下的一个重要基调，就是揭露传统人文主义本身的反人性性质。在他看来，人文主义的泛滥，造成了太人性化或过于人性的反人性状态。[④]

---

① Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*. Berlin: De Gruyter. 1872; *Menschliches Allzumenschfiches*. Berlin: De Gruyter. 1878-1879; *Also Sprach Zarathoustral*. Berlin: De Gruyter. 1883-1885.

② Nietzsche, F., *Also Sprach Zarathoustral*. Berlin: De Gruyter. 1883-1885.

③ Nietzsche, F., Nietzsche, F. *Jenseits yon Gut und Böse*. Berlin: De Gruyter. 1886; *Zur Genealogie der Mora*. Berlin: De Gruyter. 1887; *Der Wille zur Macht*. Berlin: De Gruyter. 1887-1889; *Götterdammerung*. Berlin: De Gruyter. 1888; *Der Antichrist*. Berlin: De Gruyter. 1888; *Dionysys-Dithyramben*. Berlin: De Gruyter. 1895.

④ Nietzsche, F., *Menschliches Allzumenschfiches*. Berlin: De Gruyter. 1878-1879.

尼采认为，人生本无抽象的传统意义上的形而上学根据。各种道德，特别是西方的基督教道德自称可成为人生的形而上学根据，但在实际上，不但不能正确地引导人们的生活，反而导致对于人生的彻底否定。正因为这样，尼采极力批判试图为人生提供形而上学根据的各种传统文化和传统道德。他在《悲剧的诞生》中说："我们今日称作文化、教育、文明的一切，总有一天要带到公正的法官酒神面前。"[①]接着，他又说："我们的宗教、道德和哲学是人的颓废形式。相反的运动：艺术。"[②]

尼采对传统人文主义的批判，概括地集中到三大方面。第一，他认为，传统人文主义将人性道德化、理性化和逻辑化，剔除了人的一切血肉、情感和欲望，使活生生的人性变成为基督教文化和道德的牺牲品，成为理性主义和逻辑中心主义的工具。第二，人文主义的反自然性质，扩大和膨胀了人性与自然的对立，造成人性同自然的彻底脱离，使人性沦为各种人为文化和道德规则的附属品。第三，人文主义对于知识和真理体系的追求，造成人性对于知识和真理体系的附属地位，也造成人生审美性质的丧失，恶化人生的僵化性质，使人生陷入教条的规则和原则的羁绊之中。尼采对于人文主义反人性的批判，在他的许多著作中处处呈现出来，尤其是在他对于基督教道德文化和瓦格纳音乐作品的批判中集中地呈现出来。

正是在尼采的启发下，后现代主义者把对于人文主义的批判进一步集中在其反人性的基点上，尤其是集中批判其人性概念的荒谬性和虚假性。

六　由"此在"出发批判人文主义的海德格尔

在尼采的影响下，首先是海德格尔，以人生此在（Dasein）的唯一性、实际性及不确定性，再次批判传统形而上学和传统道德，试图彻底摧毁传统人文主义所建构的人生哲学的形而上学基础。

海德格尔选择了"曾使柏拉图和亚里士多德为之思殚力竭"的生存问题[③]，作为向传统文化和传统形而上学挑战的主要战场。人到底是什么？人生有没有意义以及有什么意义？这本是西方传统文化和传统人文主义所探讨的最基本的问题。海德格尔并不回避这些基本问题，而是同传统文化和传统形而上学针锋相对，从根本上颠覆了关于人的生存问题的提法，从而也改变了对人的根本态度和看法。

海德格尔反对延续传统人文主义和传统形而上学的基本原则和基本方

① Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*. Berlin: De Gruyter. 1872: § 19.
② Nietzsche, F., *Der Wille zur Macht*. Berlin: De Gruyter. 1887-1889: § 794.
③ Heidegger, M., *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 2.

法，反对把人当成同其他事物一样可以被抽象化和一般化的对象，主张从一个一个具体的个人的此在出发，去分析和解剖人的生存问题。在海德格尔看来，人生如果有什么价值的话，正是在于人生在每个不同的个人身上所呈现的不同性。人的存在不同于其他事物，并没有共同的形而上学本体作为人生的根据。每一个个人，在其生存的不同时刻，以当时当地的具体生动形式，呈现出生命的本来面貌。因此，在不同的此时此刻，在不同的生存环境中所呈现的人生结构，才是人生最本真的面目，是不可取代的，也是不可化约的。这种对于人生的态度，直接同逻辑中心主义和理性中心主义指导下的人文主义传统原则相对立。

在海德格尔看来，当下即是当场出现的人生结构，也就是在具体的当时当地所呈现的人生结构，是最自然和最本真、因而也是最珍贵的生存。他把这样的生存结构称为此在。因此，揭露人生的奥秘，不是像传统人文主义和传统形而上学那样，通过逻辑方法和传统的原则归纳和化约人的共性和一般特征，而是从一个个具体的此在出发。

非但如此，海德格尔还进一步认为，揭露和分析一个个不同的此在的本真结构，不是把此在当做观察和描述的外在对象，而是让此在本身，原原本本地进行自我展现、自我显示和自我发展（Selbstdarstellung）。这就是海德格尔分析此在所采用的“回到事物自身”（zu den Sachen selbst）的现象学方法，是同传统的逻辑方法和形而上学根本不同的新方法。

七 以“此在”的日常生活结构批判人文主义

让此在自我展现来显示人生的原本结构，在海德格尔看来，就是此在以其“首先与通常所是的那样”显示其“存在”。[①]这个所谓“首先与通常所是的那样”，就是应当在此在的通常的日常生活中所显示的存在者。这个日常生活的结构，就是“此在－在世”（Sein-in-der-Welt des Daseins）的那种“亲在”结构。“常人是一种生存论环节、并作为原始现象而属于此在之积极状态。”[②]“本真的自己存在是常人的一种生存变式，而常人在本质上是一种生存论上的东西。”[③]

人生实际结构的日常生活性（Alltäglichkeit）进一步揭露了传统人文主义谈论抽象人性、并将人主体化的荒谬性。正如海德格尔所说：“常人也不是像漂浮在许多主体上面的一个一般主体那样的东西，常人不是

① Heidegger, M., *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 16.
② Ibid.: 129.
③ Ibid.: 130.

个别的此在的类，也不是可以在这个存在者身上找到的一种常驻的现成状态。……这些依循人文科学逻辑改良的做法，会徒然增加存在论的迷乱。"①

当然，这种对于此在日常生活结构的分析，并非单纯地归结为对日常生活所提供出来的东西的一种任意的或偶然的结构分析。要达到这点，就要充分成熟地运用现象学的自我显现方法。在海德格尔以前，胡塞尔（Edmund Husserl, 1859—1938）从 19 世纪末开始，就把现象学的研究从抽象的主客体对立领域转向人的日常生活世界。在这里，值得注意的是，胡塞尔的现象学转折实际上是把西方近代自然科学知识和运用传统主客体对立统一思考模式的危机，同对人的生活世界的忽视，同传统人文主义的抽象化，联系在一起加以批判的。

在海德格尔看来，用现象学方法所揭示的此在在世的本质结构，是在时间性（Zeitlichkeit）中展开的。他说："在未经明言的领会着和解释着存在这样的东西之际，此在所由出发之域就是时间。我们必须把时间摆明为对存在的一切领悟及对存在的每一种诠释的境域。必须这样本然地理解时间。为了让人能够洞见到这一层，我们必须原原始始地解说时间性之为领会存在的此在的存在，并从这一时间性出发诠释时间之为存在之领域的境域。"②

海德格尔认为此在在存在自身中的自我展现的时间结构，首先和主要表现在烦恼（Sorge）之中。海德格尔又说："我们曾经主张烦恼就是此在机制的结构整体的整体性。……日常生活却恰恰是生与死之间的存在。如果生存规定着此在之存在，而生存的本质则是由'能在'（Seinkönnen）参与组建起来的，那么，只要此在生存，此在就必定以'能在'的方式，表现出努力成为它'尚不是'的某种东西。由生存构成其本质的存在者，本质上就以对抗的态度把存在作为存在着的可能性。"③把此在的在世作为一个完整性的存在的结构去分析，把这样一个完整的存在性结构放在时间的本真结构中去解剖，就使我们有可能把烦恼放在此在机制的结构的整体性中去分析。海德格尔就是这样通过在日常生活中所表现的生死之间的生存整体结构的展示，达到对于在时间中的存在本真结构的自我显现过程。所以，海德格尔得出结论说："一切存在论问题的中心，都植根于正确看出和正确诠释时间现象以及它如何植根于这种时间现象。"④"此在原始的存

① Heidegger, M., *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 128-129.
② Ibid.: 17.
③ Ibid.
④ Ibid.: 18.

在论上的生存状态的根据就是时间性。只有从时间性出发，烦恼这种此在之存在的区别勾连结构整体性，才能从生存论上得到理解。”①

八 以诠释学途径解构人文主义传统

对海德格尔来说，此在在时间性结构中的自我展现，最主要的就是此在对于其所面对的在世时间结构的自我领会、自我理解和自我诠释(Selbstauslegung)。这是此在在当下即是的在世过程中所采取的首要存在结构。海德格尔强调，此在的在世过程的自我展现首先就是此在对在世结构的自我诠释，意味着他把此在在世过程中的领会和诠释活动当成此在在世的基本方式。这也意味着，海德格尔把人的此在当成每一个有自由思考能力的个人对其生存结构进行独立思考的结果。人的独立思考，离不开对于其在世结构的理解和诠释，也离不开理解和诠释过程中所使用的语言和话语。因此，作为生存基本结构的烦恼，首先表现为此在的自我领会和自我诠释过程中的种种烦恼，也表现为领会和诠释过程中的此在言说的烦恼。在《存在与时间》中，海德格尔明确地指出，作为此在进行在世存在的自我展示过程的特殊结构，就是凭借着领会诠释活动而进行的自我展现。所有的作为此在的存在者的存在过程，都是这个存在者的自我领会和自我诠释活动，是这个存在者对他的存在过程的自我认识和自我展现，是此在在诠释过程中对自身存在的自我选择和自我确定。

此在在自我展现中的自我诠释，首先面临着此在本身对其所处环境产生的生存情态（Befindlichkeit)。在海德格尔看来，具有个人独立自主和自由思考特性的此在，当他面临周在世界而在世时所产生的生存情态具有三大特点：

第一，此在之处身于世是其自身选择的结果——此在之存在于世是没有任何理由，没有任何道理可言的。此在之存在，是一种既成事实，是“本来就已经存在那儿了”（sich-sein-in...)。此在在自问自身存在的意义时已经存在于世了。这是此在无法回避的实际性。海德格尔用 Faktizität 来说明这种实际性。

第二，此在之呈现于世，是一种被抛弃性（Geworfenheit)。此在存在于世是被掷出来的，因此，从历史与文化的背景而言，此在当它被抛出而在世的时候，就已经具有有限的性质，隐含着死亡性或必死性。此在只有预见到其死亡之必然性才真正理解其存在的全部意义，才能把握其存在的

① Heidegger, M., *Sein und Zeit.* Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 234.

总体性。

第三，此在被抛于世而存在的整个过程中，总是带有情绪的。海德格尔说："此在永远是有情绪的。"①前面所说的生存情态，实际上已经包含了有情绪的处世状态的意思。富有情感的自我在世表明了在世动作与此在的生存态度的同一性和联系性。此在既是活生生的有情感的处世，它就包含了对世界的看法和认识，也表现此在之作为存在根基的本体论性质。这样一来，此在虽然是被抛于世，但它并不甘心于现世和周在的存在状态，而是要积极筹划自己的生存可能性，所以，海德格尔干脆说："此在作为被抛弃的此在，就是被抛入筹划活动的存在方式中。"②

这就是说，此在在处世的那一刹那就表现了自我确定的能力，表现出它的 Seinkönnen，即"能够存在"，简称"能在"。此在不愧是自我存在之本体论根基和认识论基础，因为它能领会到自己之被抛弃就意味着自身的必死性，就意味着面临着处世的种种非真正的存在的威胁，就意味着要由自己决定"成为你所存在的那种存在"③。在这种情况下，世界上的一切事物，虽然在此在被抛于其中时也已经存在于世，但可以通过此在的生存筹划活动而统统成为此在之处身于世的工具（Zeug）。被这样理解的此在的周围一切事物，也只有在这样的背景下获得它的意义。

海德格尔在论述此在的生存情态的特性时，很自然地引申出此在对自己的存在的理解（Verstehen; Begreifen）概念。此在作为一种能够存在，或者，一种能够自我确定的存在，总是在自身的存在可能性中筹划自己的存在方式和未来，获得自己的存在内容。此在的这一特性使此在带有"先行于自身的存在"（sich-vorweg-sein）的性质。此在的这种 vorweg，即"先于自身的存在"，是对于可能的和实际的在世的一种先验的反应，是对于将现世理解成存在工具的生存态度的思想准备。不言而喻，没有对现世的理解，没有从此在的自身存在可能性的角度去理解自己的被抛弃状态，此在是不会呈现出预先入世的态度的。因此，海德格尔说，理解是在此在显示自身和筹划其自身存在可能性时表现出来的。"理解不只是伴随着行为的此在的认识，理解还意味着筹划自身渗透到在世的当下可能性中去，这就是说，理解乃是作为这种可能性来生存。"④

---

① Heidegger, M., *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 134.
② Ibid.: 145.
③ Ibid.: 134.
④ Ibid.: 387.

九 以死亡概念重构人文主义

然而，要对存在的意义有真正的理解，必须深入地分析此在之处世过程中的死亡前景。在《存在与时间》的第53节中，海德格尔明确地说："真正的存在的本体论结构，须待把先行到死中去的具体结构找出之后，才能够说明清楚。"①"死亡是此在的最本已的可能性。"②

所以说，对此在的分析，作为本体论建立起来的前提条件，必须深入到此在之死亡问题才能有所澄清。此在既然是具体的存在，当然是有限的，是必死的。在这里，更清楚地体现了海德格尔的存在与虚无概念的实质及他赋予此在以本体论意义的性质。关于这一点，翻阅一下海德格尔在弗赖堡大学任校长期间所发表的《什么是形而上学？》一书，便一目了然。海德格尔说，有限的存在只有嵌入虚无中才能显示其自身，因为虚无原本地属于本质本身。研究虚无的问题，归根结底，就是超越存在物的形而上学式的、本体论的发问，是一种对存在的总体性进行理解的探究，是"先行地进入死亡"的态度，是此在对自身存在的意义的最高理解，因而也是存在之本体论研究之最高形式。

要理解死亡的根本意义，还是要从对此在的在世样态的分析入手。人的存在在日常生活的表现是"非真正的存在"，其基本样态就是对前面所说的对被抛弃性毫无自觉的认识，呈现为一种沉沦（Verfallen）状态。此时此地的此在完全沉溺于日常生活的琐碎事物之中，超越自身的趋势被掩饰成津津乐道于混世。这种混世实际上就是"那先行于自身而已经在世的存在之寄世于它所遭遇到的在者的存在"的一种状态。这个时候的存在对于死亡抱着一种"非真正的为死而在"的态度，表现为畏惧（Furcht）。然而，此在透过对存在与虚无的真正理解，可采取一种"真正的为死而在"的态度。这种态度视死亡为存在的自我显示的总表现，视虚无为存在的总体性之依托，因此，它不是惧怕，而只是焦虑（Angst）——在焦虑中包含着随时随地"先行地到死中去存在"的积极态度，使此在呈现出随时要超越现世的趋势和能力。此在抱着焦虑的态度面对死亡，就是理解到存在的本质在于虚无。海德格尔很生动地指出，此在的焦虑可以突然产生一种无家可归的体验，因为当焦虑感侵袭着此在的时候，与此在共在的在世的一切便顿时显得毫无意义，一切存在物显示出其空洞无物的本质，原来被误认为存在的家的芸芸众生，其实不过是不存在的虚无。此时此地的此在在虚无中终于理解到自己本来没有家——虚无才是自己真正的家。由此，

① Heidegger, M., *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 262.
② Ibid.: 263.

海德格尔高度评价了焦虑的意义——“焦虑启示着虚无”，即是说，焦虑感可以带领我们进入存在的本体论根基——虚无。存在的本质就是虚无，实际上也就是说，存在的本质是不存在的；存在没有本质。人的生存没有本质。这是对人文主义的又一次冲击。

此在对死亡的理解过程并非轻而易举地实现的。对死亡的理解，说到底，就是理解到死亡乃是“存在之根本不可能之可能性”与“最本己的、无关紧要的、不可超越而又确实的可能性”的综合体。就其“存在之根本不可能的可能性”而言，死亡使个人力图实现的一切可能性都成为不可能。然而，另一方面，既然死亡是此在的不可避免的可能性，它就是唯一地成为集中表达此在特性总体的可能性。此在的死亡是不可代替的，因此，此在只有预先体验到死亡的意义才有可能实现超越。此在只能预先到死中去体会存在的意义，才能产生随时超越存在的创造性和力量。此在不能消极地等待真正的死去，才去理解自身存在的意义，因为死亡既然是唯一性，一旦死亡临头，此在也就不存在，一切可能性就化为乌有。此在意识到死亡之本己性，才主动地预先到死中理解存在的意义。所谓焦虑，就其积极意义而言，就是引导此在先行地理解死的意义，通过对死亡的反思达到对于人生没有本质的最高本体论的认识。

海德格尔的死亡概念同样成为后现代主义批判人文主义的导引。

十　通过语言论述理解和重构人生

探索存在之所以存在的可能性，把握人类生存的不存在或死亡本质，就是理解存在的本体论和认识论意义的先决条件。而所有这一切，关键在于解剖人的生存中对于语言的运用。分析语言及其同生存的关联，分析语言与生存的死亡本质的关联，成为了揭示人的生存奥秘的关键。

在1927年写作《存在与时间》时，海德格尔对于此在的解释还没有着重突出语言在呈现存在的意义中的作用。即使在《存在与时间》第一卷第32节和第33节专门论述语言和存在的关系时，海德格尔也只是把语言看做是“陈述”或“表述”（Aussage）的一个说明“关节”（Artikulation，也有清晰地表达的意思。但在海德格尔那里，它往往带有描画的含义）。《存在与时间》第32节的标题为“理解和解释”（Verstehen und Auslegung），而第33节的标题为“作为解释的起源性形式的陈述”（Die Aussage als abkunftiger Modus der Auslegung），正是在这两节中，海德格尔把解释视为通过语言表达出来的理解。他说：“一切解释都基于理解（Alle Auslegung grundet im Verstehen）。”但是，基于理解和说明而表达

的陈述已经蕴涵着这样深刻的思想，即陈述的首要使命并非向他者沟通信息，也不是像普通语法学所说的那样是为了向逻辑主语（主体）提供实词或谓词之类，而毋宁是构成价值、使其有效和呈现。这就是语言在现象学的解释学的显微镜下所表现的崭新功能——对语言的这一新功能的开拓，不仅揭示了语言作为语言的人生本体论意义，也把解释学的研究更深地向前推进了一步。

《存在与时间》发表之后，海德格尔在研究语言的哲学探索中不断地揭示语言之本体论意义。他一生中关于语言的哲学著作，包括《什么是形而上学？》（*Was ist Metaphysik?* 1929）、《真理的本质》（*Vom Wesen der Wahrheit*, 1930）、《论艺术作品的起源》（*Der Ursprung des Kunstwerks*, 1935）、《荷尔德林与诗歌的本质》（*Holderlin und das Wesen der Dichtung*, 1936）、《林中路》（*Holzwege*, 1938）、《柏拉图关于真理的理论》（*Platons Lehre von der Wahrheit*, 1940）、《论事物》（*Das Ding*, 1950）、《论语言》（*Die Sprache*, 1950）、《什么是思想？》（*Was heißt Denken?* 1952）、《关于理由律》（*Der Satz von Grund*, 1955—1956）、《什么是哲学？》（*Was ist das die Philosophie?* 1955）、《语言的本质》（*Das Wesen der Sprache*, 1957）、《尼采》（*Nietzsche*）、《同一性与区别》（*Identität und Differenz*, 1957）以及《通向语言的道路上》（*Unterwegs zur Sprache*, 1959，该书包含了 1950 年在论语言的学术讨论会上所发表的那篇《论语言》的论文）等。

海德格尔对于语言陈述的本体论意义的研究，是从揭示语言在此在的存在构成过程中的作用开始的。他说："言谈是'在世'（In-der-Welt-sein）的可理解结构的表达意义的描述。"[①]他还说："言谈是那些被理解的事物的描述。"[②]

要理解海德格尔的上述论断，仍然必须从对于此在的理解开始。此在是唯一能对自身的存在有所理解的存在——此在之区别于其他一般的存在，就在于它在"在出来"的过程中便已包含了对它自身的在的理解。因此，这样的自我理解的在者，即此在，它的在世过程，同时也就是存在化的它自身的自我理解过程。

此在的存在化及其自我理解过程是如何相同一的呢？如前所述，此在的存在化结构既然是一种有情绪的处世状态，它就有说不完、描述不完的情态、态度、心境、意念和倾向。海德格尔说："处世（Befindlichkeit）是存在的一种结构，在这个存在结构中，此在的那个存在就包含在里面了

① Heidegger, M., *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 200.
② Ibid.: 199.

(Die Befindlichkeit ist *eine* der existenzialen Sturkturen, in denen sich das Sein das 〈Da〉 hait)。"[①]

在海德格尔的原文中，"存在的结构的一种"中的"一种"（eine）是以斜体字排印出来的——这是为了突出此在这种存在结构的独特性及其唯一性。接着，在此原文中，在此（Das〈Da〉）是以复数和大写形式排印出来的——这是为了强调在世的此在的多样性和唯一性的同一，而这种同一性又是以在此（Da）的那一种结构确定下来的。正因为这样，在上述所引的那一句话之后，海德格尔接着说："这些存在通过这些结构而使理解同源地建构出来。(Gleichursprunglich mit ihr konstituiert dieses Sein das Verstehen.)"[②]

在上述的推论基础上，海德格尔在《存在与时间》第 32 节中，进一步论述了理解与解释、描述、勾画、概括的关系。他说："此在通过可能性把它的存在作为理解而勾画出来。……理解的勾画有其自身的可能性，它是自我造就的。我们把理解的形成称为解释。"[③]

这是海德格尔从此在到理解的论证过程的第二步，为他今后研究此在 / 理解 / 言谈的三角或三重关系打开了新局面。在从理解到言谈的过渡中，一个最重要的因素便是在理解和解释中所包含的"意义"（der Sinn）。海德格尔指出："在理解中被分段的各组成部分本身以及在一般理解中可分割为各组成部分的筹划轮廓，就是意义。"[④]

换句话说，意义是可以被分成各个部分的此在的在世筹划的概括表现——在各个构成理解总体的意义中，可以呈现出此在的存在于世的筹划概貌，可以表现此在的处世情态。

这样一来，作为理解的表现和解释的实施形式（Vollzugsform），陈述也具有其意义。陈述是真理的场所（Ort der Wahrheit）。在这一判断中包含了下述三个意义：

第一，陈述是描述、说明和指明（Aufzeigung）。

第二，陈述所表述的是指谓关系，这里所指的，不是传统意义上的主语与谓语关系，而是被说出的那个存在物自身。陈述的这种第二意义是以上述第一意义为基础的。在海德格尔看来，主语化（Subjektsetzung）和谓语化（Pradikatsetzung）是相互补充的一个整体。

第三，陈述意味着通告（Mitteilung）和说出来（Heraussage）。

---

① Heidegger, M., *Sein und Zeit.* Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 199.
② Ibid.
③ Ibid.
④ Ibid.

综合上述三种意义，陈述乃是通告的确定的描述（Aussage ist mitteilend bestimmende Aufzeigung.）。它始终是基于在世（immer auf der Basis des inder-Welt-Seins）。就这个意义上说，陈述也和一般解释一样，必须以提前获有（Vor-habe）、预见（vor-Sicht）和预测（Vor-griff）为前提条件。

综上所述，海德格尔在《存在与时间》中，只是把语言的功能和意义限于存在陈述的范围内。但在他的论述中，他已经注意到把说话（Reden）和讲话（Sprechen）区别开来，并赋予前者以更高的意义。在他看来，说话指向说话内容的存在的构成，表述了被说及事物的在世方式；而讲话则只谈及经验世界中的普遍现象。

十一　对说话的人生结构的分析

正因为这样，说话的首要确定性因素不是讲话，而是“听—不作声”这个双重因素。在这个不同寻常的分析中，海德格尔所要强调的是：一个人说话的重要性不在于他开口讲话，不在于他讲出话来；而是在于他先听到话，并在听话的同时完成了他的语言与外在世界和他人的开放关系。因此，海德格尔干脆说：“倾听是言谈的构成因素。”①

因此，说话是此在的在世之表现，是此在被抛于世之后对于世界和他人的反应；这一反应不是毫无旨意、毫无目的的凭空表态，而是在倾听他人的话语之后的入世行为。从上面的比较来看，讲话所突出的是讲话者，即讲话的人，而说话所突出的是被说及的事物。

到此为止，海德格尔并没有完全解决问题，他并没有彻底解决语言同存在的本体论问题。

海德格尔在1950年发表的《论语言》(*Die Sprache*）中所研究的，严格地说，不是一般意义上的语言，而是指被讲出来的语言。

在海德格尔看来，探讨语言的本质并不意味着寻求语言所基于其上的另外的事物；语言的本质不在语言之外。所以，语言的本质就是语言本身。

语言本身的强大威力及其价值，就在于能为我们人类的思维、精神活动以及一切属于人类属性的因素提供一个永无边际、永无终止的无限广阔的领域。

海德格尔并不满足于上述见解。他进一步说：“语言就是语言。言语是惟妙惟肖的、富有表现力的。如果我们自任走向这个成语所说的那个深渊，我们并不会在一个突然陡峭的虚空深渊中丧身。我们倒是被向上抛，

① Heidegger, M., *Sein und Zeit.* Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927]: 201.

而唯有其高度本身才能开启一个深度。这个高度，这个深度，都双双贯彻到底测量着一个地方。我们究竟能不能被引入这个地方，以便找到我们人类自我展示之寓所？"①

海德格尔这段话比上一段话更富有深度；或毋宁说，这句话简直使我们在语言这个无底的深渊面前顿悟——原来语言是如此浩瀚无际，以致我们无论多少次重复说"它是无限的"这句话，也永远不会使我们感到我们自己是在重复，也不会感到我们因此而接近了语言的边际，或者使我们因此而止步不前。"语言就是语言"这句话本身是无底的深渊；同样地，说"语言是语言这句话本身是无底的深渊"本身也是无底的深渊。深渊的深渊本来就没有底，因此，与其说我们被抛入那无底洞，不如说我们被向上抛到那同样的无限高度！存在在这里回归到了自己的真正寓所，就是在这个无底无高、奇妙无比、纵深无尽的寓所中，我们人类找到了自己的真正的家，真正的寓所！福兮人间！深哉美哉，思在其中，乐在其中，永无止境！

海德格尔关于语言的上述精辟思想是一切诠释学由以出发的理论基础，也是后现代主义者批判人文主义的又一个起点。如果说以往一切关于语言的研究都始终停留在表面现象的话，那么，唯有揭示语言的存在之为存在，才能使我们人类领会到语言这个无底的深渊的无限性。

海德格尔说："言语就是讲出来的那些话。然而，它到底讲些什么？这样一种讲究竟在何处？它难道不是在它过去讲过的那个地方？谁不知正是在那个地方，讲话已经完成。但是，在那些被讲起的地方讲话并未停息。在那些被讲起的地方，讲话仍在隐藏中。在那些被讲起的地方，言语集中着它继续自身发展的那个作风——而这种继续自身发展又是以它自身作为出发点的。这就是说，它的发展的永恒性乃是它的存在。"②

所以，很明显，海德格尔把语言看做是存在自身展示之所在。所以，他在《论人道主义的信》(*Humanismbrief*, 1947) 中说："语言是存在的家，在它的寓所中，居住着人。(Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch.)"③

如果说语言是存在的家的话，那么，讲话、言谈和各种语言就是语言的存在。换句话说，人说出来的话，是"存在的家"的存在，是作为"存在的家"的语言在现实世界中的存在者。也可以说，言谈、讲话和言语，

---

① Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*. Pfunglingen: G. Neske. 1959.
② Ibid.
③ Heidegger, M., *Ein Brief über den Humanismus*. Berne: Francke. 1947.

是作为存在的语言。

总之，海德格尔为后现代主义批判人文主义传统打开了一条广阔的道路。当20世纪六七十年代后现代主义奋起批判近现代人文主义的时候，海德格尔上述有关此在、死亡以及语言是存在的家等重要论述，就成为重要的理论出发点。后现代的主要理论家和思想家，都从海德格尔批判传统人文主义和理性主义的理论和现象学方法论中受到深刻的启发。

十二　德里达对于人文主义的解构

德里达的后结构主义对于近现代人文主义的批判，是从超越和解构海德格尔主义和胡塞尔现象学出发的。在德里达的整个解构理论中，发扬和重建海德格尔和胡塞尔对于人生在世、生活世界、语言论述和差异化的理论，成为德里达批判传统人文主义的基础。

如果说，海德格尔是从人的生存出发，经过对于存在的一般结构和本体论意义的反形而上学探讨之后而达到“语言是存在的家”的结论的话，那么，德里达和福柯则恰恰相反，他们都从分析和批判人说出来的话语和论述出发，进一步揭示在语言缺席的情况下不在场的人的本质。这样一来，德里达和福柯以及受他们影响的整个后现代主义者，都是从批判传


德里达

统语言文字的不在场性质及其悖论性出发，集中批判作为资本主义现代文化核心的人文主义，彻底揭露现代人文主义将人的概念掏空、异化和扭曲的过程，尤其揭露现代人文主义作为一种特殊的论述非人性（l'inhumain）实质。

德里达的整个著作，都是集中批判作为现代人文主义基础和核心的语音中心主义。整个西方文化，从古希腊摇篮时期开始，当建构以人为主体的人文主义传统的时候，就同时建构了语音中心主义的基本原则。按照这个原则，人面对自然和整个客观世界的主体地位以及人面对他人和整个社会的主体地位，都是以“说话的人”和“理性的人”的基本事实作为基础的。说话的人，根据“声音 / 意义”的二元对立关系，将理性的原则在处理主客观关系的过程中现实化，从而保障了人的主体地位，同时也保障了人在处理主客观关系中的理性原则。

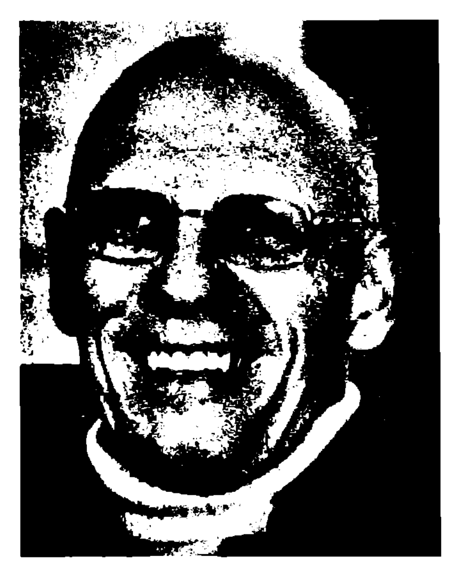
德里达在批判胡塞尔现象学和整个西方传统文化的过程中，发现上述语音中心主义和理性主义所建构的整个人文主义文化，都是以听得见、但看不见的声音符号去指涉和取代那些缺席的客观对象和客观意义。语音中心主义将人文主义所神秘化的主体的人带入二重化和神秘化的意义世界，并通过意义世界而最终将人本身纳入被宰制的社会制度和道德秩序中。

十三　福柯新尼采主义的反人文主义解构原则

福柯的后结构主义对于现代性社会和文化的批判，虽然是从对于现代知识和语言论述的解构开始，但其批判方向始终是现代人文科学，特别是作为现代人文科学中心概念的人。

福柯对于人的批判，对于整个后现代主义的理论和发展方向，都具有决定性的意义。第一，他继续发扬了尼采对于传统人文主义的批判精神，揭示了一切人文主义所隐含的非人性和反人性的因素。第二，他指明了批判现代人文主义的三个主要重点，即作为认识主体的人、作为权力运作主体的人和作为道德活动主体的人。在他看来，作为主体的人，尽管在社会生活和文化生活领域，可以表现为劳动的人、说话的人、做事的人、思想的人和施欲的人等，但作为现代的人，知识、权力和道德是最根本的。第三，他具体地将新人文主义分析成不同类型的资产阶级意识形态，并针对不同形态的人文主义，揭露他们的历史局限性，特别是对于人性的各种扭曲。他说：“我们对于自身的永恒批判必须避免人文主义和启蒙运动精神之间的过分简单的混淆。”[①]接着，福柯指出：“人文主义同启蒙运动根本不

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV: 572.


福柯

同，它是西方社会中不同历史时代多次出现的一种论题或者是一种论题的集合体。这些论题，始终都同有关价值的判断相联结，因此不论就其内容或就其采纳的价值而言，始终都有很大的变动。而且，人文主义还被用来当做区分化的批判原则。曾经有过一种人文主义，它是作为对于基督教和一般宗教的批判而呈现出来；也有过一种基督教的人文主义（大约在 17 世纪），它是同禁欲主义的人文主义相对立的，而且它带有更多的神正论色彩；在 19 世纪也出现过一种对科学抱着不信任、仇恨和批判态度的人文主义，与此同时又存在一种对同样的科学抱有希望的人文主义。马克思主义曾经是一种人文主义，存在主义和人格主义曾经也是人文主义。曾经有一段时间，人们还拥护过由希特勒国家社会主义所表现的那种人文主义价值。同样，斯大林主义者也自称是人文主义者。我们当然不能由此得出结论，把所有自称人文主义的人或思潮加以否定。但是，我们只能说，人文主义的各种论题自身对于思考而言是过于灵活，而且非常多样化和缺乏一贯性。至少存在这样一个事实，从 17 世纪以来人们所说的人文主义，始终都必须以某种特定的人的概念作为基础，而为此人文主义不得不向宗教、科学和政治寻求某些观念。因此，人文主义是用来为人们所追求的那些有关人的概念进行掩饰和证成的。正因为这样，我认为必须针对这样的人文主义论题提出一种批判的原则，这是一种关于‘具有自律性的我们自身’的永恒创造。这样一种原则，实际上就是启蒙运动自身所固有的那种历史意识。从这个观点看来，我宁愿看到在启蒙运动精神和人文主义之间的一种紧张关系。总之，将人文主义和启蒙运动精神混淆起来是危险的，而且，从历史上来说也是不确切的。”①

十四　利奥塔的后现代“非人性”新概念

启蒙运动所追求的最高理想是个人的自由解放。但是，在后现代主义

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV: 572-573.

者看来，启蒙运动所追求的这个最高理想是建立在两个最基本的逻辑错误的基础之上。首先，启蒙运动思想家假设了某种具有普遍性的人性的存在。按照启蒙运动思想家的逻辑，人具有某些普遍的共同特征，可以构成一类，而同非人类严格地相区分。他们将人同非人类区分开来的思想基础，仍然是自古希腊柏拉图和亚里士多德以来所确立的理性中心主义以及依据它所规定的二元对立统一原则。其次，启蒙运动思想家总是把他们自己所代表的社会阶层和社会阶级，当做全人类进行思想活动和社会文化活动的标本。由此出发，他们把他们所代表的社会阶层和社会阶级加以普遍化和理想化，把他们夸大成为世界的中心和历史的中心。在这种情况下，启蒙运动思想家所论证的普遍人性和个人解放的理念，实际上忽略和扼杀了在实际社会中处于不同生活世界的个人的特征，忽略和剥夺了这些个人生存的实际权利，强制他们走向启蒙运动思想家所设定和鼓吹的社会文化发展方向，并以启蒙运动思想家所代表的社会阶层的实际利益作为标准，去衡量和要求生活世界中存在的每个人。



利奥塔

针对启蒙运动思想家上述对于普遍人性和个人解放的后设论述，利奥塔从多方面进行了批判。首先，利奥塔揭露了启蒙运动思想家进行普遍人性和人类解放后设论述的逻辑中心主义的错误原则。他同其他后现代主义者一样，遵循现象学方法论“回到事物自身”的原则，反对对于活生生的个人进行逻辑的普遍归纳和抽象分析。他发扬胡塞尔和海德格尔关于生活世界中个人的现象学分析原则，强调个人生活中的不确定性和具体性，强调个人的创造性的自由本质。第二，利奥塔批判了有关人类普遍历史的错误概念。他认为，由中世纪基督教神学家和思想家所进一步加强的人类普遍历史的概念，不过是继承和发展自古希腊以来所确立的传统人观和历史观。利奥塔指出，不管是现代社会的著名文学家拉伯雷（François Rabelais, 1494—1553），还是思想家蒙田（Michel Eyquem de Montaigne,

1533—1592）或笛卡尔，都是从中世纪神学家圣奥古斯丁那里借来“人类普遍历史”的概念。而且，在利奥塔看来，整个19世纪和20世纪的思想和行动，基本上都受到一个重要概念的指导，而这就是解放（Libération）的概念。[①]第三，利奥塔严厉批判现代人性论的形而上学基础。现代形而上学在歌颂和崇尚人性的同时，不仅将人性理想化和抽象化，使人性通过逻辑抽象完全脱离现实的生活世界，脱离活生生的有生命的个人，而且也将人性同非人性绝对地割裂和区分开来，甚至对立起来。现代形而上学的这种错误，不仅同上述理性中心主义及其二元对立统一原则密切相关，而且也试图否定在现实生活世界中实际存在的多元化人性表现，试图强制性地将变动着、处于潜伏状态和有待未来发展的人性加以约束，使他们成为占统治地位的论述主体和权力主体追求利益的牺牲品。第四，利奥塔从后现代不断区分的延异基本原则出发，强调人性和非人性的不断分化过程的生命特征，强调人性和非人性的相互渗透及其不稳定性，并把人性和非人性的不稳定性当做人的基本实际存在状态。利奥塔在《非人性》一书中指出：人性是在非人性发展中隐含的。现代性以进步的基本概念吞并了非人性，并把非人性排除在进步之外，试图论证现代性的进步的人性本质。[②]

第二节　后现代对于现代科学知识的批判和超越

一　启蒙运动的复杂性和不平衡性

启蒙运动是欧洲从中世纪社会和文化走向近现代社会和文化的关键转折时期。启蒙运动，不但其发生和实现过程是极其复杂和曲折的，而且，它在进行的整个过程中，都经历了非常激烈的内外斗争与争论，其中包含许多带有矛盾性、含糊性和悖论性的因素。因此，启蒙运动本身是一个异质性的历史事件，就其发生和发展的地域范围而言，它牵连到整个欧洲，而且，这种牵连对各个地区、国家和民族而言，又是非常不平衡和不均匀的。就其发生和进行过程及其内容而言，它是非一致性和非同步性的运动；在意大利、法国、英国、瑞士、西班牙和德国等国家，启蒙运动不但有不同的发生背景，有不同的进行节奏和进展程度，而且，就启蒙运动的内容、意义及其组成成分而言，也有不同的看法、观点和历史后果。

所以，要给启蒙运动下一个定义，是非常困难的，甚至是不可能的。

① Lyotard, J. -F., *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*. Paris: Le livre de poche. 1988: 40-41.
② Lyotard, J. -F., *L'inhumain, Causeries sur le Temps*. Paris: Galilee. 1988.

固然，不论在历史上，还是在英、法、德、意等国的当代学术界中，都试图反复对启蒙运动下一个明确定义，但不同的定义充其量也只能作为研究和分析的参考。启蒙运动的极端复杂性决定了在它展现过程中的多样性、曲折性及其与同时期其他思潮之间的多种关系，而且，也使启蒙运动在当时的历史条件下发挥了复杂的影响，对此后欧洲的社会和文化发展，特别是对欧洲各国思想以及人文社会科学的发展产生了复杂的影响。这就意味着：以往把启蒙运动当成同一性、一致性和肯定性的历史事件的观点，不仅扭曲了启蒙运动本身的面貌及其性质，而且也低估了它对后期欧洲思想文化影响的复杂性，尤其低估了启蒙运动对后期欧洲思想文化影响的多种可能性。启蒙运动的复杂性及多样性，只有经历多个世纪的检验之后，才能充分地显示出来并给予正确的评判。

任何事物都存在它的反面，任何事物都在对立的斗争中存在和发展。启蒙，作为一种思想方式和生活态度，作为一个思想革命和历史转折的时代，同样充满着斗争和矛盾；毋宁说，启蒙就是在同形形色色的反面思想的斗争和较量中成长和壮大的。因此，启蒙运动是极其复杂和曲折的思想过程。思想，作为思想，正是需要在同多样的、甚至是反面或对立的观点的争论中，在同其他对立理论的较量中，才能得到合理的展开。就此而言，那些反启蒙的思想观点，反而具有重要的历史贡献：它们充当了启蒙的外在动力，推动和启发了启蒙运动。而且，启蒙本身，作为一种取代旧思想和旧文化的新生事物，也不可能完满和绝对正确；其相对性，使它自然地会遭遇到来自外部的批判。更何况，作为一个历史事件，启蒙就其组成而言，本来并非清一色和单一的；就其时空结构而言，也经历了从新到旧、从不完满到成熟的演变过程。正是在启蒙思想从形成到成熟的发展过程中，不但启蒙思想要同各种反对的思潮，进行面对面的斗争；而且，在启蒙运动内部，由于启蒙思想运动的复杂性、多元性、延异性和杂多性，启蒙思想体系本身的多样性成分及其各个支派之间，也会发生矛盾和斗争。这就是说，且不论其外在关系，就其本身的内在逻辑而言，启蒙运动作为多样性的思想变革过程，其内部也会产生争论、分歧和可能的分化。如果说，在法国，发生过卢梭同伏尔泰之间的激烈争论；在德国，也发生过类似的情况。

总之，所谓“启蒙时代”，并不意味着当时只存在鼓吹启蒙思想一种声音，而是同时伴随着与之不同的其他许多观点和流派；这些流派的存在和发展，固然对启蒙运动有批判或牵制的作用，因此对启蒙运动可能产生否定或消极的影响，但它们同样也具有正面或积极的意义。而且，

启蒙本身所隐含的内在矛盾，不但势必在其成长和成熟的过程中逐渐展现出来，而且它还有可能导致根本的分裂。至于在启蒙运动之外，那些反对启蒙的人物及其思想，有的当然是出自一种对立的立场，有的则采取明显的守旧观点，但也有从另一个角度，从更长远的视野、从更全面的考量，对启蒙提出异质性的观点。例如对待理性的态度，即使是在启蒙运动内部，也存在多种观点：有的主张把理性绝对化，有的则把理性限于一定的范围内，有的还主张将理性与其他因素结合起来，等等。在这方面，美国哥伦比亚大学教授奥夫拉尔梯（James C. O'Flaherty）在一本名为《关于理性与其自身之间的论争：论哈曼、米凯利斯、莱辛及尼采》（*The Quarrel of Reason with Itself. Essays on Hamann, Michaelis, Lessing, Nietzsche*. Columbia: Camden House, 1988）的著作中，做了非常深刻的分析。

所以，既不能一概或笼统地反对启蒙，同样也不能一般或笼统地反对“反启蒙”。德国哲学的发展过程，始终充满矛盾和对立，始终是在复杂的思想选择、分析和较量中，在不同思想和理论的争论和竞争中进行。这是非常正常的现象，启蒙也是如此。事实证明：在英国和在法国，启蒙从一开始到结束，都充满争论和争议。在德国这样一个比英国和法国更为保守的国家中，启蒙的展开和进行，更遭遇到反对和批判的势力，其发展和演变过程也更加充满曲折和反复。

德国的反启蒙思想，包含着多种力量。第一，是那些维护旧秩序和旧思想的保守理论及其代表人物，这主要是属于天主教神学思想的各种代表人物及其分支力量。他们显然不能接受启蒙对他们的批判，因而他们千方百计为天主教的原有思想体系作辩护，并反过来批判启蒙。德国的启蒙运动的一个重要特征，就是它在其发展中同宗教改革思想的结合。这一特征与德国的宗教改革过程相一致。其实，启蒙与信仰、理性与非理性、改革与保守的结合，具有两面性，因为它一方面使德国的启蒙思想，从一开始，就带有很大的妥协性和保守性；但是，从另一方面来看，它又使德国的启蒙运动，更加包含多样性和杂多性，也使它的内在关系复杂，隐含多种协调力量和牵制因素；同时，它也因此更加稳重而带有更多反思性。

第二，是主张从更宽容的情感和态度对待宗教和神学的人们。他们并不是天主教教会思想的代表人物，所以，他们一方面反对中世纪天主教的蒙昧政策，但又认为宗教思想并非绝然错误，他们倾向于对宗教采取更为缓和的立场，调和宗教与理性。这批思想家更多地考虑到宗教在文化总体中所占据的决定性地位。他们既看到宗教的消极性，又看到它

的积极性和不可缺性。他们反对宗教对人的麻痹和迷信功能，但也主张通过宗教启示人的善性和德性，同时也带动人的创造活动的全面开展。启蒙反对宗教迷信，但并不是所有的宗教信仰都是消极的。宗教在一定的社会条件下，仍然可能发挥特定的积极作用。何况宗教本身也是人类精神发展和精神生活领域不可缺少的因素。人类学的研究证明，宗教一直是人类文化生活的一个重要内容，它同其他文化因素相结合，构成人类文化系统的可贵成分。宗教的消极性及其反科学性，只是宗教发展中某一个特定阶段的特殊现象。它反映了宗教发展的曲折性和复杂性，也表现人类历史和文化发展的多元性。理性与宗教的矛盾并非绝对的；两者作为人类精神发展的内在力量，本来就是有可能相互协调的；把它们对立起来，是人的社会和实际利益所引起的。为此，当启蒙运动批判宗教时，有一群思想家主张更冷静地对待宗教和理性的关系，并对两者的关系进行更深入的再思考。这是对人类文化发展负责任的态度。正因为这样，正当启蒙运动展开的时候，德国哲学界和神学界也同时存在新型的神学理论，它们一方面不同意旧的天主教传统神学，另一方面也反对启蒙运动对神学的绝对否定。因此，在启蒙运动展开时，德国出现了一大批新的神学理论，它们同时又具有哲学意义。

第三，反对将理性和知识绝对化，既反对对于宗教的迷信蒙昧，也反对对于知识的盲目崇拜，他们主张在理性之外，全面发展人的情感，主张发扬人的想象力，反对理性和逻辑对思想的各种人为的或形式的约束。因此，他们批判启蒙思想家对理性和知识的单纯赞扬或过分崇奉，主张在理性、知识、逻辑之外，更重视人的情感和意志的培养及抒发。由赫尔德（Johann Gottfried Herder, 1744—1803）等组成的一批思想家，从法国的卢梭和英国的谢夫迪斯贝里（Shaftesbury, 1671—1713）那里，吸取了隐含在他们浪漫主义思想中的情感主义和自然主义，使德国启蒙运动中的反启蒙因素和力量，逐步发展成为更为强大的浪漫主义运动。我们将在本书第五章第三节专门分析德国的浪漫主义及其与启蒙运动既平行又牵制的双重关系。

第四，德国的反启蒙思想家，反对启蒙思想家的人本中心主义（Anthropologoscentrismus），主张将人放置在更广阔的自然界和宇宙中，更加尊重自然和宇宙的自然状态，反对夸大人对自然规律操纵的必要性。启蒙思想家的人本中心主义所宣扬的人文主义，实际上是古代人文主义的变种，甚至也可以说是古希腊罗马的人文主义和基督教的人文主义的延续。在西方，最早的人文主义是由智者派的普罗泰戈拉明确提出来的。他主张“以

人为尺度”观察和对待世界及宇宙。接着苏格拉底和柏拉图，又进一步将“以人为中心”的思想，发展为“以人的话语逻辑”为中心，从而开创了西方的逻辑中心主义。逻辑中心主义所强调的是，说话的人作为主体，通过主体话语中所运载的思想逻辑，认识其思想对象，实现对于对象的控制和改造。在这种人文主义的实施过程中，最根本的是，保证说话主体和思想主体对其对象的同一过程（identifying process）。说话和思想的结果，就是对象被同一于主体的过程。在基督教神学的思考模式中，古希腊罗马的人文主义，转变成为信神的人对其信仰的神的同一过程。人的同一性，必须以人对神的同一性作为基本条件。这样一来，人的同一性服从于人对神的同一性。福柯曾经深刻地揭示了基督教人文主义的实质，强调它是基督教教士对信众的肉体和精神统治的权力运作模式的思想基础。启蒙思想家虽然严厉地批判了宗教，但他们并没有触动基督教教士的权力运作模式；启蒙思想家不但没有批判基督教教士的权力运作模式，反而继承了它的基本原则，推销一种以获得了主体主权的个人为中心的新型人文主义。在新型的人文主义中，虽然说话、思想和行动的主体发生了变化，但主体中心主义的原则并没有变。在这种情况下，启蒙思想家所主张的人文主义，就成了新型的主体统治其对象的合法性逻辑基础。主体的人，通过认识、道德和权力的基本运作，达到对于其社会和自然对象的宰制。在德国的反启蒙思想家中，绝大多数人都明确反对启蒙思想家所提出的新型人文主义。反启蒙思想家特别批判启蒙思想家人文主义中的主体同一性原则。反启蒙思想家揭示启蒙思想家的人文主义夸大人的主体性，以致试图以人的主体性剥夺自然本身的主体性。

第五，他们认为，自然和世界的规律不过是世界和宇宙的偶然性总体的一小部分，规律只是偶然与混乱的一个局部表现。所以，这些反启蒙的思想家认为，人对于自然规律的认识，掩盖了自然混乱和混沌的另一面。他们认为，让自然界本身听其自然地运行，比人为地操纵和改造自然，更有意义和更有智慧。这些反启蒙思想家的上述见解，立足于他们更为深刻的自然本体论的基础上。他们像前苏格拉底时期的希腊早期思想家那样，认为自然界本是混沌一团和模糊一片的。自然的混沌性和模糊性正说明了自然的无限性和自然性。本质本来就是自然的意思，本质不应该扭曲自然的本来面目。人只能是作为自然的一小部分，与自然自然地共处。

第六，早在中世纪时期就形成的基督教神学的多元思想和神学流派，在西方哲学中保持着强大的思想影响，并在西方社会的各个历史阶段中，

演化和分化出多种多样的派别和思潮，既与基督教传统思想相对立，又与它们相混合和渗透；既与西方理性主义相抗衡，又保留其特征；既同近现代科学和逻辑思想相对抗，又坚持其独立的思维方式。这主要是长期流传于德国哲学和思想领域的神秘主义、神正论和自然神论思想。它们自中世纪、文艺复兴和宗教改革之后，又在启蒙时期，保留其独立发展的路线，它们并非与传统基督教思想相等同，但又与它保持密切联系；而且，它们也同启蒙以来的理性主义、逻辑主义、人文主义保持一定的距离。在启蒙时代，这股与神秘主义、神正论和自然神学思想有密切关系的思潮，非常强大和持久，既与启蒙相对立，又与之相互渗透，使德国的启蒙运动始终具有民族特色。在莱布尼茨、康德、哈曼、赫尔德、荷尔德林、谢林等人的思想中，以各种独特的表达方式表现了出来。这股思潮不但造成与启蒙相抗衡的精神力量，而且也促进了德国浪漫主义以及后来的生命哲学的形成。即使是黑格尔，作为典型的理性主义思想家，在他的青年时代，也难免受到这股思潮的影响，这使他在很大程度上接受了康德在当时关于将宗教限制在理性范围之内的观点，同时也促使青年黑格尔仍然试图以康德关于与宗教相妥协的立场，诠释耶稣的一生。因此，具体分析这股以神秘主义和神正论为核心的思想，将有助于我们更冷静地思考启蒙问题。

就思想内容而言，反启蒙运动往往就思想改革的基本方面同启蒙思想家们发生争论，因此，他们大体上围绕着几个最重要的方面批判启蒙思想家过于偏激的观点和理论。

首先，在形而上学方面，反启蒙的思想家们并不同意启蒙思想家一般地否弃传统的形而上学理论，而是主张提出各种多元的和可能的新型形而上学体系，来取代旧的形而上学。在法国，就曾经出现过笛卡尔式和马勒伯朗士式的不同形而上学设计模式，他们的设想，在某种意义上说，就是不同意启蒙思想家全盘推翻旧的形而上学的绝对做法。在德国，也出现了类似的情形，这就是莱布尼茨所提出的形而上学方案，它是取代旧形而上学的新形而上学。在莱布尼茨的影响下，德国一批思想家，例如沃尔夫，并不追随法国启蒙思想家试图全盘否定形而上学，而是试图以不同的形式改造形而上学。就连康德也是这样，他在批判旧形而上学的同时，主张在新的基础上建构“未来可能的形而上学”。

其次，在伦理学方面，启蒙思想家几乎全盘否定中世纪的伦理学原则，因为他们认为中世纪伦理学是完全用来为教会服务的。因此，启蒙思想家集中批判教会关于“原罪”的伦理学原则。但德国的反启蒙思想家考虑到“原罪”观念的象征性，认为人类文化应该从更长远的历史和

更广阔的宇宙视野来看待“原罪”观念的深刻意义。所以，在伦理学方面，反启蒙思想家主张创立各种可以把人与神、与自然的关系考虑在内的新型伦理学。

第三，他们反对启蒙思想家绝对地夸大理性的重要性，主张将人类理性置于低于感情和其他非理性的功能的位置上。例如，哈曼（Johann Georg Hamann, 1730—1788）从青年时代起，就主张反理性的美学，把诗歌语言当成高于知识的人类认识形式。他甚至认为，在语言中包含了神的神秘的启示。同样地，诗人兼哲学家克劳伯斯托克（Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724—1803）在美学方面，反对从理性的观点研究创作的动力和基础。他认为，诗歌必须诉诸启示和灵感，最重要的力量正是来自情感。正因为这样，他并不否认宗教对艺术创作的积极影响。他在《论神圣的诗歌》（*Von der heiligen Poesie*, 1755）和《论德国的学者共和国》（*Die deutsche Gelehrtenrepublik*, 1774）中，强调形式与内容的一致性，特别推崇非理性的天才和才华在创作中的决定性意义。歌德曾经把克劳伯斯托克称为“天才诗人”，并赞美他的诗歌《救世主》所取得的伟大成果。歌德说：“克劳伯斯托克在构想和撰写这首诗时所感受的天国的宁静，使所有读过这首诗的读者都能够同样地体验到。”

所以，不能简单地将“反启蒙”归结为“反对启蒙”。更确切地说，“反启蒙”既包含着真正地反对启蒙的思潮，也包含着赞成启蒙的成分。在启蒙运动时期内，除了一般所说的“启蒙思想家”以外，还有一些思想家赞成启蒙、但又不把启蒙局限在启蒙运动及其思想家所主张的那种范围，他们对启蒙抱有“另类的”想法，即将启蒙理解为更为广泛和更为持久的历史运动和文化创造过程。

启蒙的复杂性及其内在矛盾导致了启蒙运动本身的危机。具体来说，启蒙，作为一个历史事件，特别是作为一个社会文化变革，从一开始及其后的各个历史阶段，都包含着各种危机。进一步说，启蒙的过程，不但包含着创造和革新，而且也包含着实验和冒险，包含各种矛盾的冲突以及消极的后果。所以，不能单纯地把启蒙当成始终“明亮”和“合理”的过程。

启蒙的危机，在其发展的各个阶段，表现出不同的形式，也呈现为不同的问题。因此，必须对启蒙的危机进行总体的考虑，又要进行细致的分析和区分，实现对启蒙本身的全面诊断，并进行一再的评估。

从历史发展的纵向来分析，启蒙的危机，从17世纪开始到21世纪初，经历了不同的历史表现阶段，采取不同的形式，也经历了不同的解决

过程，产生了不同的后果。

在启蒙的准备阶段，即从16至17世纪，启蒙的提出和完善的过程，就已经包含了复杂的矛盾和值得一再反思的问题。

在18世纪，欧洲最先进的国家英国、法国等，实现了成熟的启蒙运动。但也正是在启蒙运动的繁盛时期，它本身也已经包含了复杂的矛盾和悖论。

19世纪的工业革命，不但显示了本来隐含的矛盾，也展示了新起的矛盾。最大的问题是社会阶级结构的变动和重建，作为启蒙的直接后果，导致了社会总结构的动荡，重新激起了社会的激烈矛盾，其暴烈程度甚至不亚于启蒙前的中世纪阶段的矛盾。

19世纪末至20世纪初，启蒙进一步展现了其负面后果及其深刻矛盾，也进一步显示了启蒙本身的内在消极因素的负面影响。

20世纪两次世界大战的发生及其后果，证实了启蒙运动的内在问题的严重性及其历史隐患。

启蒙本身的内在矛盾和悖论，后来成为西方思想文化领域中所发生的各种危机的思想根源，也成为后现代思想及其悖论的历史基础。

二 启蒙运动以来对知识的推崇

自启蒙运动以来发展起来的现代性，其核心价值概念是自由、理性和进步，实际上都只能在系统化的知识论述形式中找到其最高的表现形式，同时也只有通过知识而同人的实际生活和行动联系在一起。换句话说，启蒙运动所提出的人性解放、对于自由的追求以及理性的标准和基本原则，在尚未同人的科学认知活动、追求真理和不断扩大知识的活动相关联以前，都是抽象和远离实际的生活世界。启蒙运动思想家特别强调，人的理性和自由，只有靠理性化的科学认知活动及其成果才能得到保障。实际上，科学认知活动只能是由具有自由意志和理性指导的人所从事和进行；而认知活动的成果和不断扩大，又反过来扩大了自由的领域，并增强了理性的能力。

因此，科学的认知活动，一方面体现了启蒙运动对人的理性和自由的崇尚；另一方面也表现出启蒙运动的实际精神及其功利原则，体现出启蒙运动将自由和理性的理念同实际经验生活和社会活动紧密联系在一起的基本精神。

在现代科学知识的形成和发展过程中，明显地表现出资本主义现代性所具备的几个重要特点。第一，资本主义现代性强调个人的独立自主性，

强调个人自由的崇高价值。现代科学知识从产生开始，始终都同个人自由和独立自主性的发展密切相关。从事科学认知活动的人，首先必须是具有自由意志和独立自主性的主体。有了自由意志和独立自主性，才可能像康德所呼吁的那样："大胆地认知吧！"任何科学认识的真理，不管其发现或者坚持，都需要勇气，需要大无畏的独立自主性。所以，作为现代哲学的开创者和现代知识的推动者，笛卡尔一直强调将怀疑一切的我思放在第一位，作为开展认知活动和追求真理的出发点。第二，资本主义现代性注重实际的效率和功利，要求一切社会文化活动都遵循实用的原则，强调经验的重要性。现代科学认知活动的开展，其理性原则紧密地与经验活动相关联，强调认知过程中必须以经验为基础，并在经验中不断证实和实际运用。韦伯在分析资本主义精神时，强调资本主义对于经验的重视，强调实际利益的获得同自由和道德价值的一致性。在现代性文化的发展中，伴随着整个科学知识的发展，西方文明中始终存在着理性主义和经验主义的平行发展路线。启蒙运动认为，离开经验的基础、脱离经验的生活世界，都不符合人性解放和理性主义的原则。所以，启蒙运动之后，不论是在欧陆各国，还是在英伦三岛，强调经验的经验主义原则是同整个西方文化，特别是同科学知识以及各种技术的发展相协调的。科学知识和技术的发展甚至导致经验主义的泛滥，也推动了作为资本主义国家和社会发展原则的功利主义和实用主义。第三，资本主义现代性强调对于自然界的征服和改造，并把对于自然界的征服当成扩大人类自由和提高人类主体性的主要表现，同时也当成扩大实际功利的途径。现代科学知识的发展，特别是实用性的科学知识和技术的发展，都是直接同上述资本主义现代性的特征密切相关的。实际上，现代科学知识和技术的发展及其对于自然的征服，都是同理性主义原则本身分不开的。西方理性主义不仅将理性当成标准和理念，同时更当成工具和手段。资本主义现代性的实际精神和功利原则，使理性工具化的过程渗透到整个科学认知活动中；同时，随着现代性的膨胀，上述理性工具化的倾向越来越支配着现代科学认知活动和技术的运用。在这种情况下，现代科学知识和技术的发展及其命运，也同整个资本主义现代性的命运联系在一起。

三 后现代主义批判现代知识的意义

在批判现代性的过程中，后现代主义敏锐地看到了现代科学知识在现代性发展中所扮演的重要角色。后现代主义者一方面看到了现代科学知识和技术同资本主义现代性发展的紧密关系，另一方面也看到了现代科学

技术的发展为现代性的解构提供了条件。这是从以下两个方面来说的：第一，现代性和现代科学知识的发展是相互推动和互为条件的。因此，批判资本主义现代性就必须同时批判现代科学知识和技术。第二，现代科学知识和技术不只是停留在认知领域内，而且渗透到整个资本主义现代社会的各个领域，特别是成了资本主义现代社会政治、经济和文化的正当化手段。因此，为了批判现代资本主义的非正当性，必须同时批判现代科学知识和技术的正当化功能及其非正当性。同时，后现代主义者也在现代科学知识和技术的发展中，看到了上述正当化批判力量的根源，看到了后现代社会和文化进行自我正当化的可能性。

后现代主义对于现代科学知识和技术的批判是从20世纪五六十年代开始的。当时，首先是法国的福柯、德里达和阿兰·杜兰等人，而在美国，是社会学家贝尔和新马克思主义者马尔库塞（Herbert Marcuse, 1898—1979）等人，在德国，是哈贝马斯等人分别展开了对于资本主义科学和技术的批判，构成为他们对于资本主义社会和文化总批判的一部分。到了70年代，后现代主义思想家利奥塔全面地开展了对于资本主义科学知识和技术的批判，揭露资本主义知识的元叙述（metanarrativity）性质及其不正当性。从八九十年代起，后现代主义把对于资本主义科学知识和技术的批判，连同他们对于资本主义文化的批判，推进到一个多元化的新阶段。在这一新阶段里，除了原有的著名思想家以外，还出现了像布尔迪厄（Pierre Bouedieu）、鲍德里亚和吉登斯等新的思想家。虽然对于资本主义科学知识和技术的批判，存在着许多不同的分歧意见，同时，从事和参与这种批判的思想家也不都是清一色的后现代主义者，但是，这一批判运动毕竟构成了20世纪末人类文化重构的历史剧的一个重要组成部分。

福柯的知识考古学和道德系谱学，是后结构主义中一种非常重要的社会理论。这种理论体现了后结构主义的社会理论所遵循的解构原则，也体现了它在分析当代社会的过程中，对于现代知识、道德和权力进行全面批判的精神。

如前所述，对福柯来说，研究西方社会，并不是为了建构系统的社会理论，而是要解析西方社会，特别是近代西方社会的形成奥秘，探索其形成过程中，究竟以何种运作机制、何种策略和手段，实现个人的主体化同整个法制化社会的协调。福柯认为，分析西方社会的这些主要问题，既不能继续遵循传统社会科学和人文科学的基本观点和方法，也不能按照通行的西方思想方式。在他看来，最根本的是要观察和分析现代西方人主要在说什么、做什么和想什么。从当代西方人实际的说话、做事、行为举止和

思想方式中，掌握西方社会的主要问题。

福柯认为，西方社会和文化中的主要问题包括三个方面：第一是知识领域，第二是权力的运作问题，第三是道德问题。在上述三方面问题中，福柯又把西方社会的建构同社会中个人主体地位的建构联系在一起进行分析。他在《性史》（*Histoire de la sexualité*, 1984）序言中指出，他所考察的西方社会中的性的问题，是西方人社会生活中的一种特殊的历史经验。研究性史，就是“想要把某个知识领域、某种类型的规范性以及某种对待自身的模式这三者，当做相互关联的事物加以处理；这就是说，试图解析近代西方社会是如何依据人的某种思想行为方式及其复杂经验而建构起来的；在这种复杂的经验中，一个知识的场域（连同其概念、理论以及各种学科）、一系列规则总体（这些规则区分着可允许的和被禁止的、自然的和异常的、正常的和病态的、端庄的和不端庄的等等）和个人对于他自身的关系的基本模式（通过这种模式他才能在他人中间自我认定为性的主体）相互连贯在一起”①。

因此，对于现代社会的分析和考察，就是要揭示作为现代社会主体的现代人在社会历史发展的一定阶段，是如何运用现代知识、道德和权力的相互纠结，在使自身建构成现代主体的同时，又能将社会建构成现代的法治社会。换句话说，福柯的社会理论所探讨的主题是自身、知识、道德及权力。在他看来，现代社会的问题，简单地说，就是作为自身的人如何变成知识的主体、道德的主体和权力的主体。

总之，在福柯看来，自近代以来，西方社会的所有变化和发展，都同知识领域中的认知主体的建构，同行为领域中的社会和法律主体的建构，以及同自身和他人关系中道德主体的建构密切相关。因此，对西方社会的分析，始终都是同作为社会成员的个人如何成为主体的问题密切相关。

现代知识在近代社会的建构和发展过程中，始终是一个关键的因素。福柯认为，将近代社会同古代社会加以区分的关键因素，就是近代科学知识的建构及其在社会中的运用。近代知识体系，不论其建构过程和运用领域，也不论知识的建构者或者支持和维护这些知识的社会制度，都同近代社会的历史命运紧紧地联系在一起。因此，揭示近代西方知识的建构和扩散过程，实际上就是分析西方近代社会运作的精神动力基础。近代知识作为西方社会建构的一个重要精神支柱，一方面，其建构过程表现了特定社

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994. Vol. IV: 579.

会制度中掌握特权阶层的特殊需要，表现了这些特权阶层努力造就一批生产知识的精英分子的过程；另一方面，也表现了被筛选和组织起来的近代知识分子迎合社会中特定阶层利益需要的历史过程。福柯认为："在任何一种社会中，各种知识，各种哲学观念，各种日常生活的意见，以及各种制度，商业的和警察的实际活动，各种社会习俗和道德意识，都归化到属于这个社会的那种内含的知识。这样一种知识，从根本上就不同于人们在各种科学书籍中、在各种哲学理论中和在宗教的证成过程中所看到的科学知识。但是，这种知识却在某一特定时刻里，使得某种理论、某种观点和某种实际活动有可能出现。"[①]

近代知识在西方社会建构中的特殊地位，使福柯从从事社会文化研究伊始，就以其独创的批判态度和方法，集中研究了近代知识同社会制度相互关联的历史。显然，福柯对于知识的研究，完全不同于传统的认知论，也不同于传统的文化史、观念史、知识史、思想史和科学史。

当然，福柯研究近代知识同社会制度相互关联的历史，与他特殊历史观和历史研究方法直接相关。如前所述，福柯始终认为历史和历史研究以及从事历史研究的历史学家，都是同政治、同政治活动密切相关的。[②]因此，在知识的上述历史研究中，福柯特别注意知识的形成和扩散同社会政治制度的建构及其正当化过程的密切关系，特别是注意到知识领域中的科学论述的创造者同社会政治活动领域中控制政治权力及其运作程序的统治者之间的密切关系，并把这种密切关系具体地呈现在两者之间在知识论述扩散和权力运作的策略方面的相互勾结。

对福柯来说，研究知识是为了揭示知识同社会制度的关系、同社会中活动着的行动者和统治者的关系，同时也是为了研究知识同社会中的人的思想观念及其思维模式的关系。

福柯的知识考古学，是他独创的一种批判和揭露西方社会的"历史的和政治的活动（une activité historico-politique）"[③]。尽管福柯的知识考古学的基本观念及其贯彻过程，在其研究的不同阶段有不同的特点，但其基本精神和基本原则，无非就是对知识进行历史的和政治的交叉研究，以便把西方知识的形构和扩展过程，纳入近代西方社会政治制度的实际运作活动中去。

受福柯等人的启发，后现代哲学家利奥塔从现代知识的批判入手，深

---

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994. Vol. I: 498.

② Foucualt, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994. Vol. II: 643..

③ Ibid.

入分析当代社会的基本问题，并集中揭露知识所起的正当化功能的历史变化过程。

在利奥塔的后现代文化论述的奠基之作《后现代状况》（*La condition postmoderne*, 1979）中，他集中研究了当代知识结构及其功能的社会基础。利奥塔认为，第二次世界大战以后，西方社会中知识的生产和传播形式都发生了根本的变化，最主要的变化是知识的信息化、媒体化、技术化、符码化、商业化、全球化和政治化及其多样化。[①]

四 对知识信息化的批判

知识的信息化是现代知识性质和结构转变的关键。因此，利奥塔首先集中分析知识信息化的性质和过程，同时一刻也离不开研究战后西方社会在政治、经济、社会结构和文化方面的变化。由于利奥塔是现象论者，他主张以回到事物自身的现象学方法，去说明当代西方知识及其社会条件的变化过程。知识的信息化和社会的后现代化是他分析的一体两面，而这两面又是共时双向互动的。

由此出发，利奥塔一方面深入细致地分析知识信息化的整个社会历史过程，并把知识信息化和社会因素之间的双向共时互动，具体地展现在知识信息化和社会生产力病态膨胀、商业网全球化、管理技术高度科学化和政治化、通信媒体的渗透性、知识语言结构和描述方式以及西方人思想模式的多元化和不确定化的论题分析上。

首先，当代西方知识信息化是社会生产高度发展的结果，也是生产高度发展所需要的。近半个世纪以来，西方科学技术的突飞猛进，为生产力高速发展提供了最好的条件。生产的发展要求知识的进一步生产化、工具化和技术化，同时也要求知识生产的速度同生产本身的发展速度相适应。生产发展和知识发展的速度是相辅相成的；两者的发展速度越快，它们之间的互动和相互推动就越导致恶性循环的形式。

生产和知识的高度发展，凸显了信息在社会生活中的重要地位。人们不仅越来越急需有关生产和整个社会发展的信息，同时也需要获得和传播越来越多有关知识生产的信息。社会和信息发展速度的增加，又加快信息本身的再生产和更新的速度。因此，在后现代社会中，不仅产生了生产和知识的信息化的结果，也导致一种关于信息本身信息化的结果。信息的生产和传播从此充斥于整个社会。而信息的生产及其传播速度越

① Lyotard, J. -F., *La Condition Postmoderne*. Paris: Minuit. 1979.

快，又反过来推动了整个社会的生产、知识以及人们的生活方式的高速变化和发展。

第二，当代知识和社会的信息化是社会本身高速发展及其急速变化的结果。当代社会进入一种新的时间结构，在其中，社会的高速变化，不仅表现在单向直线的维度上，而且也表现在多维度和象征性的复杂结构中。这就使当代社会的变化速度，逐渐成为不可掌握的事物，表现为具有潜在的多种风险的神秘时间结构。社会发展的速度也因此加强了各种可能性、或然性和概然性的因素，呈现出更大程度的不确定性。这一切，不仅使掌握和传递信息成为了非常重要的事，而且，生产和制造各种新的可能信息，也就成了提高社会地位和扩大权力的重要途径。掌握信息成为权力的象征。反过来，权力越大，越可能获得甚至垄断信息。

第三，社会和知识的信息化也是当代社会复杂化和多元化的结果。社会的复杂性和多元性，不仅表现在发展速度的不可掌握性和社会时间结构的多向性，而且也表现在社会内在结构发展方向的不确定性。社会复杂化的结果，推动了知识分子和科学技术人员尽可能采取多种可能的人工智能手段，进一步掌握整个社会的复杂结构及其动向，其结果又加强了社会的人工化。人工化因素的增强，进一步导致了社会的复杂化和神秘化。在这种情况下，追求高速度地掌握多种信息，成了社会生活的一个必要条件。

第四，社会和知识的信息化同当代社会的商业化相辅相成和相互推动。当代商业活动的增强及其泛滥，本来是社会生产力高度发展的一个结果。生产力大量制造出来的产品，成为了商业流通销售进一步泛滥的基础和条件。当代商业活动不同于古典时代商业活动之处，不仅在于商业流通量及商品品种的多样化，而且，更重要的是，当代商业活动和流通的速度及流量都发生了根本的变化。不仅一切现实的物质性产品可以成为商品，而且，越来越多的象征性和可能性因素也可以成为商品。而当代科学技术的发展，在进一步推动商业管理化的过程中，也同时推动了商业的信息化和象征化。不仅商业需要高速的信息交换和流通，而且信息本身也成了商品，信息活动和流通同当代商业的高速度、多流量和多元化相互交错和相互推动。因此，商业信息化和信息商业化也成了社会和知识信息化的重要内容和基本环节。

第五，当代社会的消费性是当代社会和知识信息化的另一个重要条件。上述社会生产高度发展和商业在社会中的泛滥，推动了当代消费能力的提高，也改变了当代社会消费的结构和性质。消费活动成了社会成员的

一个重要生活内容，因而也促进了信息化的发展。消费不仅成为信息沟通的基本途径，也成为信息表达的基本场所，成为信息生产所关心的重要领域。当代社会的消费质量和特征，不同于古典社会，远远地超出了满足基本生活需求的范围，一方面同人们追求各种声誉和休闲需要相联系，另一方面又同当代社会畸形的商业活动和权力角逐紧密相连。在某种意义上，当代社会的消费，是基本生活需要之外的人为消费和文化消费，同时也是当代政治和商业所操纵的一场游戏。消费的象征化和游戏化，使消费本身也成了高速发展和多变的活动。在这种情况下，消费的进行和更新急需掌握和传递信息；同样，信息的泛滥又促进消费。

第六，当代社会是信息网络化的系统。信息网络不仅成为社会经济、文化、政治和日常生活活动的主要杠杆，也成了社会权力网络控制和协调社会各个领域的重要手段，成了社会制度和组织管理的重要渠道和支柱。利奥塔 20 世纪 70 年代曾在法国巴黎布堡（Beaubourg）地区的“蓬皮杜文化艺术中心”举办过一场后现代社会和文化展览会，整个设计和内容都凸显了信息网络的重要意义。鲍德里亚为此写了《布堡的效果》（*L'effet Beaubourg*, 1977），深刻分析后现代社会信息化的意义和效果。在利奥塔和鲍德里亚看来，后现代社会的信息化及其网络化，不仅改变后现代社会的社会结构和文化模式，也改变了后现代社会生活方式和生活心态，改变了后现代社会的权力和道德的性质。[①]后现代社会信息网络化的结果，使整个社会布满了由信息流通和生产系统所控制和建构起来的活动框架，同时也塑造了后现代人符号化的精神心态。

五 后现代社会知识的信息化

后现代社会的信息化和信息社会化的双重过程，是同这个社会的知识信息化紧密相联的。后现代社会的知识结构和性质发生了根本变化，不仅不同于古希腊时代的知识，也完全不同于文艺复兴和启蒙运动以来的近现代社会的知识。信息本身本来是知识发展的一个结果，或者说，信息只是知识的一个组成部分，也是知识的一个手段和工具。但是，后现代社会的结构变化，使信息改变了整个知识的结构，同时也使信息本身成了知识的基础和决定性因素。信息同知识的关系，就如同生产同消费的关系那样。如果说，近代资本主义社会是生产决定消费、知识决定信息的话，那么，当代的后现代社会是消费决定生产、信息决定知识。

---

① Baudrillard, J., *L'effet Beaubourg*.Paris: Galilée. 1977; Lyotard, *La Condition Postmoderne*. Paris: Minuit. 1979.

信息（information）一方面表示告知、通知和沟通的行动，另一方面它又是这些行动的内容本身，也就是说，它是信息告知过程所传播的内容及其媒体系统的总称。后现代社会信息的膨胀和泛滥是同当代社会的复杂化过程相平行的。信息的原意，就是为一种质料（material）组织、建构和给予一种形式（form）。在西方文化史上，是古希腊思想家亚里士多德第一位明确地为信息界定上述定义。在亚里士多德的经典定义中，显示信息隐含着使一种质料可能获得形式、从而得以具体化所必需的那些基本能量和力量。亚里士多德哲学强调：任何事物都是由质料因、动力因、形式因和目的因所构成；任何质料，只有获得形式才能从潜在的可能性变成为现实，因而形式高于质料。当质料获得形式，同时也就从形式中获得了现实化和具体化的能量和力量。在这个意义上说，亚里士多德从本体论的高度说明了信息的重要意义。但是，后现代社会的畸形发展，使后现代社会的信息单纯地变成信息发射者和接受者以及在两者之间的传播媒介的符号系统。后现代信息科学的奠基人之一香农（Claude Elwood Shannon, 1916—2001）在研究通讯的过程中创立了现代信息科学。他说："通信的基本问题，就是精确地或近似地在一端复现另一端选择的信号。"[①]

香农是总结后现代社会信息的特征后作出上述定义的，但香农所创见的新型信息科学又加速了信息的符码化及其纯数学性质。因此，后现代社会信息的变化，不但改变了古代有关信息和知识相互关系的基本观点，而且，也从根本上改变了自文艺复兴和启蒙时代以来信息在知识发展和真理体系中的正常地位。

在后现代社会到来以前，信息同知识的关系呈现为以下四个方面：第一，信息属于有关原始和未经加工的事实和数据的知识。在这个意义上说，信息是知识产生和进一步发展的基础和出发点，但信息并未构成完善的系统化知识的主要构成部分。第二，信息是知识形成过程中最初的观察活动的成果，在这意义上说，信息直接同经验活动的感知和各种最基本的感性认识相联系。信息因此也就成了各种最初的经验感受的表现。信息有待知识吸收、加工和提升，有待系统化和改造成为科学知识。由此构成信息同知识进一步进行的理性分析和判断活动的特殊关系。第三，信息更多地包含着技术性的经验和知识，记录和累积某些技术活动的成果和经验，因此信息的内容有助于了解不同认知过程和社会发展阶段的技术发展状况及其运用结果。第四，信息在某种意义上也表现了各

---

① Shannon, C. E. with W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: Universtiy of Illinois Press. 1949.

种科学性的观念和表象的部分内容和形式，因此，信息也成为科学理性知识中的一个组成部分。信息的状况有时也表现出各种科学观念的发展状况及其争论的程度。

后现代社会和知识的信息化，不但从数量上和形式结构上使信息本身发生了变化，信息充斥社会的各个领域，而且也使信息本身的性质及其结构发生了根本变化，也就是说，使信息本身发生了一场革命。

根据香农等后现代信息论家的定义，后现代的信息变成为发射者和接受者及其间的传达媒体所构成的信号系统。按照这样的定义，发射者成为信息的起源（source），也就是一种原因（cause）。作为原因和起源，发射者显然就具有某种力量和能量，具有某种垄断权和优越地位，某种发出实际效用的权力（power）源泉；与发射者相比，信息的接受者就处于惰性（inertia）地位。根据这样的信息内在结构，信息的产生、传递和运作及其效果，主要取决定于发射者。发射者就成了整个信息系统生命的决定性因素。信息的上述结构的变化，对于当代社会信息的生产和再生产及其传递具有重要的社会意义；它在很大程度上影响着整个社会权力结构的变化，也影响着整个社会为争夺权力的再分配以及争夺对整个社会控制权的斗争架势。

后现代信息结构的变化，也使信息本身显示出时代的特征。当代社会信息的基本特征，就是它的可传递性、可储存性、可占有性、可给予性、可卖性、可让予性和可盗取性。当代社会信息的上述特征，同样也具有重要的社会意义，对于改变整个社会和文化的性质有着重要影响。

六　信息的符码化及其社会意义

当代社会中知识的信息化，主要表现为知识的符号化或符码化。当代知识的符码化是当代知识语言结构发生根本变化的主要表现。知识本来就是某种语言论述，是在不同社会历史时代所创建和不断延续的话语体系。不同的时代有不同的语言论述和话语体系的结构。语言论述和话语，自古以来，一直被认为最适用于表达和建构真理。但实际上，利奥塔和其他后现代思想家认为，语言论述和话语，远远超出语言符号表达和沟通真理的功能范围，而同整个社会的政治、经济、社会制度和文化的状况密切相关，并在一定程度上成了政治、经济、社会制度和文化建构及其正当化的重要组成因素。因此，西方知识体系语言结构在当代的符码化，不仅标志着西方语言结构及其文化基本模式的根本转变，而且，更重要的是，当代社会整个结构，特别是政治、经济和文化方面的垄断性霸权势力的兴起和

发展的结果。

首先，利奥塔充分认识到，社会政治霸权的发展同经济生产能力的膨胀，以及同科学技术飞跃式的进步有着密切的关系。显然，如果没有生产力发展所提供的强大科学技术力量作为物质基础，当代社会就不可能以最高的效率创造和推广信息工业及其技术。在这个意义上说，当代知识结构语言论述的符码化，首先是由社会经济生产力及其相应的科学技术的发展所决定的。

当代知识语言论述的符码化，使当代知识的论述性质和结构，借由丰富多样和瞬息万变的符码化形式，而进一步变得多元化、不确定化、自律化、被宰制化和人工化。从语言论述结构同社会运作和社会宰制的关系来看，上述变化将有利于社会上占据统治和垄断地位的各种政治和社会势力的发展。

信息符码化的结果，使信息的生产和传递及处理过程，完全脱离了信息本身的质的内容，完全排除了被传播信息的实际意义，消除了沟通的语意部分。如果说，古代和近代知识要严格依据语音及其意义系统的对应规则、并因而仍需靠语音符号同其指向的对象的对应来建构和验证的话，那么，后现代的知识便只凭符号本身的游戏式自由运作便足以自我建构和自我证成。这样一来，后现代信息的运作过程变成为以处理符号、密码和各种人工符号为优先的数学程序的处理程序。知识比以往任何时代更具有任意性、不确定性和不稳定性。知识也因此而更加受其生产者和传播者的控制。随着后现代社会信息符码化的向前发展，为控制信息及其系统的斗争，就越来越集中在传播中的符号选择及其相关联系的搭配工作。这样一来，信息的发展逐渐远离经过民主讨论自愿协商所规定的共同意义系统，而成为少数掌握信息制造企业及媒体系统的社会力量的控制工具。

七　知识真理标准客观性的丧失

当代知识论述结构的符码化，使一切有关真假区分的科学认识活动变得更加相对化和不确定化。在后现代社会到来以前，特别是在古典时代，语言论述的语言结构多多少少还存在着客观的真理标准。在那个时候，根据古典语言结构中符号同意义的二元相符关系的逻辑，一切科学知识论述都有相对统一的规范化标准。而且，古典时代的语言论述结构，其科学知识论述除了具有在科学界通行的普遍性标准之外，还保持同日常生活语言和大众社会语言的密切关系。在这个条件下，任何知识论述体系的语言结

构，都受到了比后现代社会更严格的社会标准和日常生活标准的限制和检验。也正因为这样，古典时代语言论述结构的变化，不能超出日常生活语言和基本社会语言的规范体系。

到了后现代社会，语言论述结构的符码化，其变化的程度和可能性，与其说受制于社会日常生活语言和科学共同体普遍化语言的规则，不如说更受制于制造和扩大符码化的各种当代科学技术力量，受制于同这些科学技术力量密切相结合的社会政治、经济和文化霸权势力。在这种情况下，当代语言知识论述结构的符码化，在很大程度上，取决于语言之外的科学技术力量及其背后的社会势力的利益和意向。

由于后现代社会中政治、文化和社会活动越来越同全球性和垄断性的商业利益相结合，后现代知识语言论述的符码化倾向进一步同具有政治和文化性质的大规模商业营利活动相结合，同样也加速了具有政治和文化性质的商业活动对于整个社会的宰制及其统治的正当化。

在这种情况下，当代语言论述结构的符码化及其信息化，使知识原本意义的真理游戏性质也发生了根本的变化。而这个变化，具体地说，就是指当代知识论述中真理客观化标准的彻底丧失。利奥塔在谈到后现代社会的语言学转折的时候，强调指出：这一转折不仅意味着西方语言论述结构本身的变化，而且也标志着作为西方文化灵魂的哲学和普遍主义的形而上学（métaphysique universaliste）基础的彻底垮台，意味着对理论的传统兴趣的衰弱，意味着整个人文科学及其精神的失败，意味着后现代逻辑技术论的凯旋，意味着资本在全世界统治势力的巩固和扩大，同时也意味着政治的绝望的开端。这一切，使当代语言论述逐渐失去所谓客观真理的标准。知识论述演变成纯粹的符号游戏。

八　后现代信息的媒体化

语言论述真理标准的进一步相对化和不确定化，本来就是受媒体传播系统控制的符码化知识体系的基本特点。由于知识的信息化，任何当代知识的产生和发展，都仰赖于媒体传播系统及其运作。在后现代条件下，任何新的知识论述，不但其建构过程，而且其传播和持续的生命界限，也要靠媒体传播系统的运作。这也就是说，首先，任何当代信息化的知识论述，都是在媒体传播系统人为地宣传造势下诞生和发展的。当代信息化的知识论述，不再依靠古典时代那些所谓有创造性的知识分子的独立自由创造力，也不需要像古典时代那样按照普遍的标准进行客观的检验，而是要靠媒体传播系统的启示和督促。媒体传播系统，不但成为传播当代论述结

构的信道，而且也成为当代知识论述的创造力的根源，成为当代知识论述的真理标准和正当化的决定力量，或者，更确切地说，成为当代知识论述在社会中兜售的价值标准的判定者。但由于媒体传播系统本身具有浓厚的商业性质和强烈的权力宰制性质，所以，传播媒体这个知识根源实际上成了真正的“病灶”。

当代知识论述的符码化，不但改变了当代知识的创造过程，当然也改变了这些知识论述的传播过程及其性质。在传播过程中，政治化、商业化和文化化的媒体传播系统，可以根据随时随地的需要和人为标准，根据它们估量到的整个利益的变化以及它们所处的权力关系网络，任意改变在媒体信道中被传播的知识论述的结构。当代科学技术通过媒体传播体系，可以进行对于知识的任意技术性处理，使知识不但在生产和建构的时刻，同时也在传播的过程中，不断地改变其形态，转换其讯息形式和结构，也改变其真假的基本标准，改变这些知识论述的社会价值。

这样一来，知识就变成了地道的、可以被操作的讯息和信息。信息化和讯息化成为我们这个时代的知识的标准，也成为当代知识得以产生和传播的基本条件。

九 知识论述和信息系统的权力功能

当代知识论述结构的信息化和符码化，同样也改变了当代知识论述的社会功能和社会意义。培根曾说，知识就是力量，就是权力（Knowledge is power）。到了后现代社会，信息就是力量和权力（Information is power）。信息化和符码化，加强了知识论述的权力功能，同样也加强了控制这些知识论述的权力集团对于整个社会的控制力。在这个意义上说，当代知识论述结构的信息化和符码化，进一步加强了知识同权力的相互渗透。知识的社会功能，已经不是以论述和传播真理为主，而是以传达社会宰制势力的讯息化的意图为主。在这个意义上说，当代知识论述的信息化，也加强了知识对于整个社会和全球范围内各国发展前景的决定作用。在目前情况下，判断各个权力集团和各个民主国家的标准，主要是他们窃取各种信息、信息和情报的能力和速度。在掌握着社会基本权力的各个权力集团之间，决定着他们命运的，是他们知识偿付的能力和方式，是他们的知识投资和智力投资的程度。这成为当代社会的一个悖论现象。表面上看，知识偿付、知识投资和智力投资都是当代知识生产和再生产的基本程序，因而也意味着知识问题对于各个权力集团的社会地位具有重要意义，但是，由于当代知识论述结构的上述变化，在知识偿付、知识投资和智力

投资中，知识变成了非知识和非真理。所以，上述悖论现象不但集中地表现了当代知识的危机，也表现了后现代社会的危机，同时也隐含后现代社会及其文化的正当化程序的新危机。

十　信息化对于伦理价值体系的冲击

后现代社会信息的膨胀和泛滥及其功能的转变，直接影响到社会结构的运作、民主政治的原则以及公民私人生活和公众生活的基本活动原则。

因此，当代信息的发展对社会伦理价值体系产生了巨大的冲击。信息的发展要求重构社会伦理的基本原则，主要是关系到信息的真实性、报导者的诚实性、维护个人秘密的自由以及新闻媒体报导和传播的自由等方面。

正如福柯在《监视与惩罚》（*Surveiller et punir*, 1975）一书中所指出的，权力布满了社会一切空间的当代社会，其存在和运作本身，就是以权力无孔不入地控制整个社会、并全面掌握社会信息作为基础。在现代社会中，社会中任一角落所发生的任一件事，都可以迅速地被社会的权力机构所掌握。社会信息系统和权力发展的新特点，使不透明性和透明性、公众和私人以及信息制度等基本概念的内容和关系也发生了根本的变化。[1]

所谓不透明性，一方面固然是指社会空间中的某些部分或整个结构被排除在任何信息的网络之外，保持对于公众舆论的独立性；但另一方面也是指信息本身在被垄断中的任意性、被篡改性及其虚假性。透明性则与此相反，容许信息流通和穿透，不为信息的传播制造任何障碍，直接公诸于社会大众，并随时接受公众的验证。

在中世纪社会，由于教会神职人员具有无上的权力，一方面为了维护教会的特权，教会组织机构需要以不透明性掩饰其黑暗的政策运作程序；另一方面为了加紧控制教徒和平民，教会组织滥施权力，侵犯个人维护私生活的权利，使个人私生活笼罩在教会和公众的监视下。所以，对教会组织机构而言，它所缺乏的是透明性；对公众而言，它所缺乏的是不透明性。

近代资本主义社会的自由民主制，保障了公权力和政府机构维持相当程度的透明的结构和运作程序，以利于公民的监督以及政府同公民之间的沟通和协调。为了保障公民个人的基本人权和私生活领域，特别是保障个人自由和隐私权，公权力和政府机构不但允许，而且保护私人生活的不透

[1] Foucault, M., *Surveiller et punir, Naissance de la Prison*. Pais: Gallimard. 1975.

明性结构。

到了后现代社会，社会的信息化及其网络化，使信息运作有可能进入到社会和私人生活的一切领域。在这种情况下，不论对于公民个人或者对于公权力和政府机构而言，都需要重新调整不透明性和透明性的相互关系，重新界定不同领域的透明性和不透明性的程度和界线。信息的万能，不但向信息网络的权力独占者，而且也向政府机构和公民个人的伦理观念提出了挑战。

所谓信息的公众化，就是使所有的个人都有能力掌握和交换信息。公众化的结构是现代民主社会的社会空间建构的必要条件。透明化的最理想境界，就是使得所有的社会行动者都有可能掌握必要的信息，同时，也使公权力的一切决策和执行过程透明化。但是，对于个人私生活领域，越是在信息万能和信息爆炸的后现代社会条件下，越要强调保持社会网络特定领域相当程度的不透明性，越要限制信息网络对私生活和个人自由的控制范围。维持私人生活和个人活动的一定程度不透明性，成了维护个人自由的一个必要条件。但是，在实际生活的过程中，如何掌握私人生活不透明性的程度和范围，是一个非常棘手的问题。这不仅是因为后现代社会结构本身的复杂性，而且还因为后现代个人生活及其自由的不确定性。后现代社会个人生活及自由的扩大，使个人自由和维护隐私权的界线变得更加模糊。例如，由于后现代社会性生活方式的改变，在性生活领域中，个人自由和媒体报导透明性的关系也就成了一个非常复杂的问题。个人道德同信息公众化的关系，实际上涉及新的伦理原则的调整。

后现代社会信息和权力网络的双重发展，进一步显示了在个人自由领域保持一定程度的绝对隐私权的重要性。例如，在个人经历、意见、投票意愿和性生活方面，都必须保证个人有绝对隐私权。

对于政府和公权力机构而言，规定公民个人向社会大众公布某些基本资料的权力应该有所限制。政府规定公民有义务定期报告个人身份基本资料、定期申报个人所得、户籍资料变化状况等，但是，政府在何种情况下以及以何种程度上保存、传播和公布这些数据，都应该通过法律规定加以限制。

在后现代社会的各种信息机构中，新闻媒体起了非常重要的作用。新闻媒体一方面应该成为社会舆论公众意见的阵地，在这方面必须充分保证新闻界发表意见的自由及其独立性；另一方面，新闻媒体又应该发挥信息传播机构的作用，而在这方面则必须严格履行发表意见和监督的诚实性原则。为了充分保障新闻界的社会角色，新闻机构要保持对于政

府和对于其他团体的独立性，使自身真正成为私人领域和公众领域之间的协调桥梁。

第三节　后现代对于现代批判精神的批判

一　后现代主义同现代主义批判精神的双重关系

批判是随着现代性的产生而发展出来的一种理性精神，也是受到启蒙后的独立自主的个人进行自觉判断的一种重要表现。笛卡尔、培根和洛克等人最早在他们的著作中提出和贯彻一种符合启蒙精神的批判原则。[①]这种批判精神进一步随现代性的发展而被康德、黑格尔和马克思所发扬，成为现代性精神的一个重要表现。

后现代主义和现代主义一样强调批判的精神。但是，后现代主义的批判精神，不但区别于现代主义的批判精神，而且，它本来也是来自并基于对现代批判精神的彻底批判和超越。

后现代主义的批判精神，不同于现代批判精神，主要表现在：第一，它彻底批判传统的理性主义；第二，它彻底颠覆传统的形上体系和基础；第三，它把批判同实现人的美的生活紧密地结合在一起，因此，后现代的批判在实质上就是对传统美学的批判，批判活动也变成为一场生活和艺术的游戏；最后，它把批判的方向导向人的自由的彻底实现，并把自由理解为艺术想象领域中的绝对自律。总之，后现代主义把批判看做是自身的不断创造、无止境的自我更新。为此，福柯把批判说成是“自身历史本体论的永不停息的批判”；德里达将批判说成是“不断的解构”；利奥塔把批判比作“永远的出生状态”。

后现代主义的批判精神来自尼采的批判原则。在尼采那里，批判就是对于现有一切价值的重新估价和再评判。[②]所谓重新评价和再评判，就是完全否定所有确认现有价值体系和真理系统的基本原则，同时颠覆和摧毁所有现代价值体系和真理系统，并在寻求权力意志不断扩张和不断超越的过程中，没有界线、没有目的和不断更新其标准地重建新的价值体系，重建整个人类文化。

---

① Bacon, F., *The Advancement of Learning*. London. 1603; *Novum Organum*. London. 1620; Descartes, R., *Discourse de la Méthode pour Bien Conduire sa Raison et Chercher la Vérité dans les Science. Plus la Dioptrique, les Météores et la Géométrie, Qui sont des Essais de Cette Méthode*, Leyde: J. Maire. 1637; 1641; Locke, J., *An Essay Concerning Human Understanding*. London: Bassett. 1690.

② Nietzsche, F., *Der Wille zur Macht*. Berlin: De Gruyter. 1887-1889.

为了同传统的批判原则划清界限，并彻底摆脱它的约束，尼采在提出其新的批判原则时，集中火力颠覆和摧毁传统批判精神的理性原则。所以，以尼采的批判精神为出发点的后现代主义批判原则，其不同于现代批判精神的首要特征，就是彻底放弃理性中心主义。

二　批判在古希腊的意义

从古希腊的苏格拉底和柏拉图以及亚里士多德以来，始终都把批判看做是理性思考的一种形式。在这种情况下，凡是正确进行的批判活动，就必须以理性为指导，并遵循理性的原则。在古希腊时期，这种理性的批判活动，主要是为了考察、评判思想产品和创造物的理性本质，表达批判者主体对于被批判对象的拥护或反对的态度，确定其真正的价值：正确或者错误，符合正义或反正义，美或丑等等。

批判一词源自古希腊语词 *krino* 及其名词 *krisis*。其原意是区分、选择性地评判、分隔并加以筛选。因此，作为动词的批判表示各种进行选择、决定和采取立场的行动，而且强调：在进行这些行动的过程中，并不需要在选择进行的范围之内，寻求某种确定的参照体系。而作为名词的批判，主要表达在法庭和司法机构范围内进行的评判程序和技术；在这里，批判特指评判和判决过程中一切行动的审慎性和思考性，同时也强调判决过程的结果以及正义决策过程的合理性。所以，作为名词的批判，关系到权利和法权的宣示以及由此建构和维护的合法秩序。柏拉图和亚里士多德都在其著作中反复强调符合法权和权利原则的评判过程。①

三　理性中心主义批判原则的确立

传统的批判原则，作为人类理性的自我判断和对于对象的判断能力及其判断过程，不仅在哲学领域内，而且也在科学、法学、伦理学和美学等领域内，成了保障理性的中心地位的基本思考活动。理性的批判活动所要达到的基本目标，就是通过一系列前后一贯的范畴体系，将研究的主观活动同研究的客观对象统一在一起；同时，批判的过程也包含了对于研究初步成果的反复验证，使研究的理论成果能在经验性的验证中得到证实。在哲学领域中，柏拉图、亚里士多德、克律西波（Chrysippe, B. C. 281—205）、阿尔伯特（Albert the Great, 1193—1280）、托马斯·阿奎那（Saint Thomas Aquinas, 1225—1274）、笛卡尔和莱布尼茨等人，在贯彻批判原则的过程中，始终都将哲学本体论的研究同科学真理的发现过程结合在一

① Plato, *Republic*; Aristotle, *Politics*, 1253a; 1275ab; 1326b.

起，试图由此证明，客观世界的本质是可以通过科学活动来认识的。由此可见，自古希腊经中世纪到近代的理性中心主义批判活动，其中心任务和基本目的，都是为了实现理性对于人的主观研究活动及对于客观世界的本质性认知活动的真理性及其正当性。

但是，严格来说，批判的概念直到 17 世纪才在哲学领域中正式使用。最初，批判活动指的是研究古典文献及其文本的复原，同时采用批判其真实性的恰当方法。培尔（Pierre Bayle, 1647—1706）在编撰的《历史与批判字典》（*Dictionnaire Historique et Critique*, 1697）中第一次给予批判以明确的界定。受培尔的影响，英国思想家沙夫茨伯里（Shaftesbury, 1671—1713）、哈奇森（Hutcheson, 1694—1747）和霍姆（Henry Home, 1696—1782），也在他们探索人类所固有情感和品味的过程中，进一步丰富了批判概念的内容。同时，荷兰哲学家斯宾诺莎进一步确定批判古代文献所必须遵循的方法及其所要达成的目标。在斯宾诺莎的影响下，围绕着批判的概念，展开了有关理性（reason）和启示（revelation）的激烈争论。至此，批判的概念涉及宗教领域中的启示问题，同时也同政治领域中的评判活动相关联。

18 世纪，德国美学家鲍姆加登（Alexander Baumgarten, 1714—1762）在其著作《美学》中将批判概念引入美学理论。

与此同时，休谟在其著作《人性论》中明确地指出："批判是在感性领域里面的一种考察和区分活动。"他认为，数学、自然哲学和自然宗教都依赖于对人的认知，所以关于人的认知是隶属于第二层系列的科学活动，它包括道德、批判和政治。由此可见，在休谟看来，只有在研究人的专门活动中，才需要批判。

研究人的过程之所以需要批判，在休谟看来，是因为整个研究过程，不仅研究对象，而且研究者主体本身都存在着感情的问题。这是广义的感情，它包括人的各种思想观点、意见、情绪、意愿和各种爱好。所有这些都是属于主观性的因素。为了保持研究活动的客观性，必须与这些主观因素保持一定的距离，并对它们进行反复的分析和区分工作。休谟对于批判所采取的上述谨慎态度，是直接受到洛克的影响。洛克指出：人的一切观念来自感觉和反省。感觉是人的感官对于外在对象的感受。洛克认为，感觉为人带来的客观感受本身，就包含了客观和主观的因素。感觉的对象是客观的，这就决定了感觉内容在一定程度上的客观性。但是，感觉是人的主观感官的反应，因此，感觉中又包含了主观的因素。感觉的双重成分，使洛克意识到：即使是在感觉阶段，即使人的感觉是客观对象刺激的

结果，感觉中仍然不可避免地包含着人的感官本身所带来的主观成分。为此，为了保障感觉的客观性，必须对感觉进行分析批判。更复杂的是：洛克认为，人的认识活动中的感觉阶段，还包括了来自人的心灵活动的各种因素。他说："经验供给理智以观念的另一个来源：这就是当我们自己心灵应用于所得到的观念时，它为我们提供一种知觉；而这些活动为灵魂反省和考察时，就提供给理智以另外一套观念，这套观念是不能从外面取得的。这就是知觉、思维、怀疑、信仰、推理、认识、意愿以及我们自己心灵的各种活动。我们意识到这些活动，在自己心灵中观察到它们，于是从这些活动中接受一些清晰的观念，引导到我们的理智里面来，和我们从影响我们感官的物体取得的观念一样清晰。"①正因为这样，研究人的认识活动的任何阶段，都必须伴随着批判性的分析和区分工作。洛克自己正是遵循着由他所确立的批判原则。他在分析人的观念中所包含的客观对象的性质时，强调必须区分第一性的质和第二性的质。物体的第一性的质是绝对不能与物体分开，正如他所说："不论物体遭受什么改变或变化，受到什么力量压迫，它都仍然为物体所保持。在每一个大到足以被知觉到的物质粒子中，感官经常可以发现它；心灵也发现它与每一个虽然小到不足以单独被知觉到的物质粒子不可分。"②至于物质的第二性的质，指的并不是存在于对象本身中的性质，而是一种能力，可以借物体的第一性的质，也就是借物体的各个不可见的部分的大小、形状、组织和运动等，在我们心中产生各种不同的感觉，例如颜色、声音和滋味。由洛克所开创的批判性认知活动研究工作，推动了18至19世纪哲学界、心理学界和人类学界以及语言学界的各种批判性研究活动。

四 康德的批判精神和基本原则

康德第一次将批判全面地变成为方法、哲学的构成因素以及哲学系统，并由此创立"批判主义"（Kritizismus）的哲学。

在康德那里，批判，作为紧密地联系着各种科学考察过程的方法，并不仅仅提供系统或各种理论体系而已，而且也是理性的某种一般能力，通过它，人的知识才有可能从源自经验而提升到超越经验的高度。康德把批判主义同各种教条主义和独断论（dogmatismus）相对比，既不愿意陷入各种各样不负责任的怀疑论，也不陷入简单专横的独断论。为此，康德首先将人的能力区分为感性、知性和理性三大层面，并将它们各自严格限定

① Locke, J., *An Essay Concerning Human Understanding*. London: Bassett. 1690: 248-249.
② Ibid.: 259-260.

在不同的范围内。批判的目的是为了确定研究的范围，明确把握研究能力本身所能达到的最大限度及其客观有效性。因此，批判并非单纯属于理性的认知活动，而是全面考察分析人的能力三大方面的性质、功能、界限及其相互关系。在此基础上，明确人在认知、伦理和追求美的三大活动领域中的基本原则，由此也同时理解人“能做什么”、“应做什么”以及“期望什么”；理解人在自然界中作为目的自身的最高尊严地位。

五 康德对人类认知能力的批判

作为方法的批判，在认知论的领域内，就是要严格地深入区分认知的不同领域和程度，并明确不同领域内的认知能力所包含的各种内在因素和应用条件。因此，康德的认知论区分了先验的感性论和先验的知性论，而感性论又区分为有关时间和空间的纯粹形式和经验有效表现形态的理论。先验的知性论一方面研究和区分各种先验的知性形式即范畴，另一方面研究知性认知统一活动同感性认识活动的关系。

因此，在认知论范围内，对康德来说，批判活动首先是对于理性能力的审查和限定。具体说来，康德试图通过批判活动，更严谨地明确理性能力在认知不同阶段所表现的可能形态；同时，还要进一步明确这些不同形态的理性能力及其功能的发挥条件、理性能力的界限及有效性的基础。如前所述，康德将认知活动中的理性能力分别区分为先验感性能力和先验知性能力。前者表现为先验的内直观和外直观，即时间和空间；后者表现为先验的知性纯形式，即范畴。由此可见，由于贯彻批判的原则，康德一方面限定了认知活动的理性能力，另一方面又规定了认知的理性能力的有效范围。通过这样的批判活动，一方面避免将人类理性绝对化和普遍化，不再认为人类理性可以无所不在和无所不能地存在于人的生活世界中；另一方面，也避免将认知领域中的人类理性简单化和独断化，明确地规定了感性和知性在认知活动中的功能及其有效性条件。这样一来，认知活动一方面为人类认识客观世界提供了必要的和一定限度的真理知识，另一方面也显示了其有限性和条件性。正是通过批判活动，康德才明确宣布：在认知活动范围内，理性的任何一种活动，一旦脱离其实现的条件，一方面可能导致认知本身的失败，另一方面也使理性盲目地脱离认知的范围，将其盲目活动的结果误断为真理。在这方面，康德通过对于超越经验的纯粹理性的幻象辩证法的考察，也就是他有关四大二律背反（Antinomie）的分析和论述，具体地指出了超越经验的理性导致充满悖论的谬论的状况。他对四大二律背反的分析，显示出理性能力在认知领域内的有限性及其超越经

验的危险性。康德认为，二律背反的四大论题都是超出经验的，因而不是理性可以在认知范围内解决的。

由此可见，康德在认知论范围内对于理性的批判，是从正面和反面两方面进行的。正面的批判明确地限定了理性在认知范围内的具体表现、使用条件及其有效限度；反面的批判限定了理性活动，明确了理性超出经验而论及超经验问题时所可能出现的悖论。

六 康德对人类行动道德性条件的批判

康德的批判是全面的。因此，他在批判了理性的认知能力及其条件以后，又在社会行动和人类伦理问题的范围内探讨理性的能力及其限度。在探讨社会行动和人类伦理问题时，康德充分考虑到人的自由意志的极端重要性。人是唯一具有自由意志的生命体。人的自由意志必须受到尊重。问题在于：自由意志同理性之间是什么样的关系？自由意志同理性是否可以协调？康德认为，充分尊重个人的自由意志，又保障理性对于每个人行动过程的普遍指导作用，这正是人性的最高表现。在这里，重要的问题是，要发现普遍的人类理性究竟采取什么样的具体原则，使得由每个个体高度自由所决定的任何行动，同时又应该符合社会其他个体的普遍利益。正是在这里，康德发现了人类实践理性的特殊行动原则，即："仅仅以你会愿意，同时又可以变成普遍法则的原则去行动。(Act only on a maxim by which you can will that it, at the same time, should become a general law.)"[①]换句话说，对于人来说，由他个人的自由意志所决定的任何行动，必须同时也自愿和自觉地对于社会其他成员承担责任。康德把这种人类行动的理性原则称为"绝对命令"(categorical imperative)。绝对命令的意思，当然是指所有的个人都必须无条件地、绝对地服从。但是，由于每个人都具有一种实践理性，上述无条件地和绝对地服从又是完全符合理性本身，因而也是具有实践理性的人自然可以接受和进行的。

为什么具有实践理性的人自然可以接受和执行绝对命令？在康德看来，从根本上说，这是人性的最高本质所决定的。康德明确指出："人实际上在其自身中发现一种将其自身同其他一切事物区分开来的一种官能(a faculty)，这就是理性。……一个理性的生存者必须把自己看作是一种理智（an intelligence)，不只是隶属于感性世界，而是隶属于理智世界。因此，人可以从两个观点来看其自身，同时，也可以由此而类似地知道他

① Kant, I., *Metaphysical Foundation of Morals*. In *The Philosophy of Kant*. ed. By Card J. Friedrich. New York: Modern Liberary. 1977: 170.

的一切官能的运作规则以及他所有行动的规则。第一，就他隶属于感性世界而言，人自身是服从于自然法规（他律）的；第二，就其隶属于理智世界而言，人是生活在独立于自然的规则之中，而这些规则并不是立足于经验，而是仅仅立足于理性。"[①]人所具备的理性，使人遵循理性的原则；不仅如此，在人类行动和生活的不同领域内，具有理性的人，同样自然地能够依据其所固有的不同类型的理性，在不同理性有效管辖的不同领域内，遵循不同的理性原则。康德的批判活动，显然始终围绕着理性的原则，同时又始终考察理性本身的不同表现及其在不同领域内的条件性。在谈到比感性世界的自然对象复杂得多的理智世界内的各种人类行动时，康德明确地意识到：实践理性是某种高于感性和物质性的一种理性，而它的存在及其贯彻原则要求比感性世界更复杂的条件。但是，将追求自由作为最高目标的人性本身，有能力解决由实践理性提出的各种复杂问题。他说："因此，绝对命令之所以可能，是因为自由的理念使我成为理智世界的成员；而在理智世界中，我只能使我所有的行动都始终符合意志的自律。"[②]

七　人类品味判断的理性原则

在考察了人类行动领域之后，康德进一步探讨具有品味判断的审美活动中的理性原则。他认为，有关美以及由美所引起的各种兴趣和爱好表明，在我们人性中存在某种超出利益，同时又寻求具有普遍标准的能力。这就是康德所说的一种判断力（Urteilskraft）。通过这种判断力，所有的人在面对审美对象的时候，可以产生各种可以沟通和表达的情趣，但这些情趣又属于同概念相区别的某种表象或再现。同样地，康德认为，在审美领域中，指导着人类追求超出利益、同时又寻求普遍标准的审美活动的基本原则，仍然是理性本身，只是人类理性已经提升到高度自由的和"无目的的合目的性"的程度。

康德对进行审美活动的判断力的上述批判，包含着对人的尊严的最高肯定，已经在很大程度上超出资产阶级意识形态功利性的原则，因而也成为后现代主义批判的一个新出发点。

康德围绕而又遵循理性所进行的批判活动，一直延伸到人类生活的所有其他领域，其中包括认知、伦理和美学审美活动以外的政治和宗教等领域，他写出了《纯粹理性批判》(*Kritik der reinen Vernunft*, 1781)、

① Kant, I., *Metaphysical Foundation of Morals*. In *The Philosophy of Kant*. ed. By Card J. Friedrich. New York: Modern Liberary. 1977: 197-198.

② Ibid.: 199.

《未来作为科学的形而上学导论》（*Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, 1783）、《道德形而上学基础》（*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785）、《判断力批判》（*Kritik der Urteilskraft*, 1788）、《实践理性批判》（*Kritik der pratischen Vernunft*, 1788）、《朝向永恒和平》（*Zum ewigen Frieden*, 1795）、《人类官能的冲突》（*Der Streit der Fakultäten*, 1798）以及《在单纯理性范围内的宗教》（*Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, 1793）等重要著作，体现了他的批判精神的系统性和完整性，成为现代批判精神和批判原则最杰出的代表。

康德所从事的批判活动，不只是为了体现具有理性的人的思考、区分、分析和判断的能力，而且更重要的是，为了显示理性本身可以同人的自由意志，同人的自律性，同人的生命的意义相结合，不但成为人类不断认识和研究客观外在事物的动力，成为审查和评判认识客观外在事物规律的标准；而且也构成为人类自身不断地提升其生命意义，提升其自身内在世界的道德精神境界和审美能力，以达到人作为目的自身所必须尽到的最高责任。因此，在康德那里，作为理性活动的批判并不单纯满足于符合理性的原则，而是为了显示作为目的自身的人的最高尊严。

但是，康德批判活动只是提出了原则和最高理念。而且，他的批判活动过于形式化、分工化和体系化，却未能深入揭示批判活动本身所必然引起的各种内在矛盾，未能充分顾及批判活动所内含的悖论性及其对于批判活动展示过程所产生的复杂影响。康德作为一个理性主义者，如西方传统理性主义者一样，不免将理性的批判活动理想化和绝对化；更有甚者，康德还由于其形式主义和逻辑主义的特性，而将理性的批判进一步形式化和教条化。康德不能理解理性的批判活动只是人类批判活动的一部分，而且，理性批判活动本身同样包含不可避免的局限性，甚至包含理性批判所要批判的那些消极因素。换句话说，康德没有看到：理性批判所要批判的消极因素，不但存在于理性批判之外，而且也存在于理性批判之中。理性批判不是什么神秘的神圣活动，不是万能的。作为要在现实世界中贯彻的人类实际活动，理性批判也如同现实生活中的其他事物一样，总是包含着各种内在和外在的矛盾，总是包含着积极和消极两方面的因素，而且上述两方面的因素又可以不断地相互转化，反过来影响着理性批判的进程及其发展方向。

八 康德批判精神在德国古典哲学中的发展

康德对于理性批判活动的片面理解、形式主义地体系化及理想化，导致康德之后的现代批判活动的不断分化，既推动现代社会的发展和进步，同时又促使现代文化再生产活动不断产生新的危机。所以，在康德之后，理性批判活动在其发展过程中，同样引发了新一代思想家的再批判活动。

首先，在德国古典哲学的发展过程中，在康德之后，费希特（Immanuel Hermann Fichte, 1796—1879）、谢林（Friedrich Wilhelm Schelling, 1775—1854）和黑格尔都从新的观点和角度，在批判康德的批判活动的基础上，开展新的理性批判活动。他们都相信新的批判活动可以弥补康德批判哲学的不足，以为可以使批判进一步得到提升，并通过批判的提升而进一步揭示人的理性本质。但是，由于他们都是不可救药的传统理性主义者，当他们批判康德的理性批判的消极和片面之处时，他们又陷入到新的消极和片面之中。费希特在《论对于各种启示的批判》中，声称批判的大厦终于建成。费希特将知识、法和道德建立在绝对的我的基础上，抛弃康德的物自体的概念，并强调理智的直观是自我自由地认识自身的基础。接着，谢林在《关于独断论和批判论的书信》等著作中，肯定人类自身中的直观能力是某种永恒的东西。费希特和谢林都在批判康德的形式主义中走向了一种新的绝对主义。黑格尔看到了费希特和谢林对于康德批判哲学的批判所走过的弯路，提出了理性的辩证法以克服绝对主义，但其结果，同样也是由于黑格尔的不可救药的传统理性主义原则，又使理性的辩证法本身绝对化，使理性辩证法展现过程中所隐含的活生生创造力量，最终在追求理性辩证法体系化的完整性和神圣性的过程中被窒息和扼杀。

九 马克思对于现代批判精神的批判

德国古典哲学从康德到黑格尔的上述批判活动，被马克思重新加以分析和批判。马克思声称自己是历史唯物主义者，试图克服从康德到黑格尔理性批判的理念抽象性，以唯物辩证法作为基本方法，将批判从理念的王国拉到现实的地面上，赋予批判以革命实践的新意义，试图为理性批判提供一个实践的基础和评判的标准。马克思在《黑格尔法哲学批判》、《神圣家族：或对批判的批判所做的批判》、《德意志意识形态》及《资本论》的著作中，先后系统地批判了德国古典哲学的传统批判观念和原则，并结合德国和欧洲社会历史条件，结合当时急需进行的革命实践的需要，提出了以无产阶级为历史主体，以无产阶级的革命实践为中心的革命批判活动的基本原则。他严厉地批判以往批判活动的观念性和理念性，赋予批判活动

以革命的和历史的实际意义，同时高度肯定作为批判主体的革命实践者在批判活动中的主观能动性，也强调批判活动本身对于社会物质条件和历史环境的制约性，强调革命批判活动依赖并立足于社会经济物质条件，最终又为社会经济发展服务的基本原则。

马克思的新的批判观念和原则，由于实现了物质和精神、主体和客体辩证地相统一，赋予了理性批判活动一种新的现实生命力。但是，隶属于马克思所追求的意识形态体系及其政党利益的上述批判原则，在马克思有生之年和马克思之后，同样显示了其本身的局限性及其内在矛盾性，显示出上述批判原则有可能导致否定人性和人的尊严的危险倾向。

对于马克思批判精神中的实践观点，后现代主义者也给予高度的评价。福柯认为马克思的批判具有很大的灵活性，也涉及社会生活的许多具体方面，堪称对资本主义现代性最深刻的批判，对后现代主义的批判活动产生了深远的影响。

十　现代理性批判精神的危机

理性的批判活动本来是为了保障理性在人类创造和现实生活中的指导作用，为了充分发挥理性的积极力量，巩固和扩大人在宇宙中的中心地位。但是，传统的理性中心主义使理性本身在人类社会的历史发展中不断膨胀，甚至导致自启蒙以来现代社会中理性的盲目发展。其结果是，理性的批判活动，除了为人类社会和人的生活创造和提供了积极有利的条件以外，同时又破坏了人类生活的社会、自然环境，直接威胁人类本身的生存，甚至腐蚀和扭曲人性本身。这样一来，传统的理性批判原则在现代社会和现代文化的批判中就典型地显露出其内在危机。

现代社会和现代文化中的理性批判精神的内在危机，挑战性地提出了三方面的基本问题。首先，人类的批判活动固然需要理性作为指导，需要理性作为标准，但是，批判活动除了理性之外，是否还需要其他多种原则和多种因素，甚至包括某些不确定的或潜在的原则？这个问题，实际上要求对人类批判活动重新加以评价，特别是要超出传统理性中心主义所限定的范围，寻求理性之外更多元和不断更新的原则。其次，在批判活动中的理性原则，其贯彻和具体化过程，除了仰赖理性本身所固有的内在因素以外，是否需要借助非理性或反理性的因素，借助理性之外更多的中介因素，以便不断审核和监督理性原则贯彻过程的正当性和有效性。这个问题，实际上要求对于人类的任何批判活动，不但要提供除了理性以外的多元原则，而且要不断开辟批判的视野和前景，为吸收新的批判力量和非理

性因素的参与，提供一切可能的条件。第三，理性批判本身，它在人类社会和人类文化中的地位，它同其他批判因素的相互关系，是否应随着历史、环境及条件的变化而更新？以往理性在批判中的中心地位是逻辑中心主义所确定的。人类社会和人类文化的发展，有时会超出理性的范围，而且这种超越理性的变迁也许并非消极的现象或错误的方向，甚至有可能为社会和文化的发展开辟预想不到的新层面。总之，在理性中心主义指导下的现代批判精神，把理性绝对化，导致理性的工具化、功利化和标准化，不但使理性本身失去自我批判的能力，而且也使理性自我封闭、自我满足和自我矛盾起来。

这样一来，理性批判的危机，一方面要靠理性本身的自觉反思，另一方面又要靠理性之外的积极因素、靠理性同这些非理性因素的互动，才能得到找到解决的出路。

十一　法兰克福学派新马克思主义的批判精神

由于现代社会和现代文化批判活动中所隐含的危机不断爆发，使法兰克福学派的“社会批判理论”（Kritische Theorie der Gesellschaft; Critical Theory of Society; Théorie critique de la société）有可能在 20 世纪 20 年代至 40 年代提出新的批判原则。法兰克福学派的批判原则，是一种介于现代和后现代之间的中间过渡性批判形态，它同时包含着现代和后现代批判原则的基本因素，同时也包含了两者的积极和消极两方面的特征。

作为现代批判精神的延续和发展，法兰克福学派的批判理论，首先是理性主义批判原则的一种新表现。不管批判理论的创造者如何宣称对于异化了的理性的彻底批判精神，他们终究仍然相信甚至迷信理性本身的自我批判力量。他们认为，现代社会和现代文化中的理性批判的危机，不是因为理性主义原则本身，而是由于理性发展中所呈现的异化，导致了理性的腐蚀和蜕变。因此，他们认为，克服以往理性批判所造成的危机的主要途径，并不是要超出理性之外，通过理性同其他非理性力量的结合，而是真正地发挥理性本身的自我批判和反思能力。换句话说，他们相信：理性批判原则的所有矛盾和危机，都可以靠理性本身的自我批判和反思来解决。因此，对于他们来说，克服传统理性批判危机的途径，就是在理性范围内进行更深入的自我批判，并使这种自我批判推进到他们称之为开放的程度，在主体和客体之间无限地来回运动，避免理性仅在主体或在客体的单一方面留滞或凝固。

第一代的批判理论家，包括霍克海默（Max Horkheimer, 1895—1973）、

阿多诺（Theodore Wissengrund Adorno, 1903—1969）和马尔库塞（Herbert Marcuse,1898—1979）等人，都是从理性出发去批判理性，并在理性中发现克服理性异化的力量。他们认为：理性的异化，不是因为理性本身的内在矛盾和固有性质所导致，而是理性在发展过程中，未能正确处理和解决主体和客体的相互关系，造成主体间、主客体间的分化或疏离。他们尤其批判理性的工具化（die Kritik der instrumentellen Vernunft），将理性工具化当成为现代理性危机和现代批判活动陷于困境的主要原因。

第二代的社会批判理论家，以哈贝马斯代表，虽然不再坚持理性异化论，虽然也批判主体和客体的二元对立统一的理论典范，试图以“主体间性”（Intersubjektivität; Intersubjectivity）和“生活世界”（Lebenswelt; The World of Life）的基本概念，寻求某种超越传统理性的沟通合理性（die kommunikative Rationalität），期望通过以语言为中介的合理沟通行动，不断克服理性工具化以及社会体系化同生活世界的分离，实现社会的沟通合理化。但是，哈贝马斯的合理沟通行动理论仍然是一种理性主义，相信甚至迷信沟通的合理性，肯定沟通合理性可以克服现代社会和现代文化的危机。所以，总的来说，哈贝马斯仍然在理性的范围内寻求社会批判的合理化。

法兰克福学派的批判理论在批判传统批判原则的过程中，尽管未能彻底摆脱理性中心主义，但仍然迈出了可喜的一步。这主要是指批判理论否定了传统批判原则的同一性基础和系统性目标。从霍克海默开始，为了建构不同于传统理论的批判理论，法兰克福学派集中批判了同一性原则（das Prinzip der Identität）。在 1932 年所发表的《黑格尔与形而上学问题》一书中，霍克海默强调指出：黑格尔的整个理论体系及其逻辑论证过程，都是建立在同一性原则基础上。因此，“否定同一性的理论，也就是将人的认知归结为由多样条件所限定的特定人类生活的一种单纯表现”①。霍克海默试图将人的认知及其他理论活动直接地同多种多样的人类生活联结在一起，克服黑格尔等人以单纯的逻辑同一性原则将主客体关系及其理论抽象化的倾向。同时，批判同一性原则，实际上就是从单纯逻辑体系中解脱出来，使真理的探讨同人类生活的多元性结合在一起，并接受实际的生活世界的验证。哈贝马斯继承了第一代法兰克福学派理论家的批判方向，进一步将批判活动同生活世界相结合。这一切，为后现代批判原则及批判活动同活生生的现实生活相结合开创了新的前景。

---

① Horkheimer, M., *Hegel und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1932: 146.

十二　尼采批判精神的再发扬

在某种意义上说，由法兰克福学派批判理论所发展的批判路线，实际上也是尼采的批判原则的继续和发展。尼采早已经明确地将批判当做生活的中心内容，并认为，借助于批判才有可能不断地超越生活。尼采坚决反对将理论的批判活动限定在高高在上的象牙塔中的传统做法。所以，在尼采的影响下，以叔本华、狄尔泰（Wilhelm Dilthey, 1833—1911）、柏格森、弗洛伊德、西美尔、凯瑟林（Graf Hermann Keyserling, 1880—1946）和科拉克斯（Lugwig Klages, 1872—1956）为代表的生活哲学学派和胡塞尔的现象学派，都纷纷将研究转向生活世界，为批判活动的内容、形式及方法提供了最广阔的前景和最丰富的动力源泉。

后现代批判原则不同于现代批判原则的基本特征，就是立足于活生生的多元化人类生活，将批判活动变成为无固定原则、无固定中心、无确定目的、无固定形式以及无完整体系的、理论与实践相结合的游戏活动。这是一种彻底解放的自由创造活动。

如前所述，后现代的上述游戏性批判活动，开创于尼采的权力意志的不断超越的新概念中。尼采开始论述权力意志时，就集中强调生命活动的不断超越性和自由创造性。在尼采看来，生命体的权力意志的不断扩张和超越，是通过无止境的批判性战斗开辟道路的。这是一种不断否定和虚无化的活动，是对于传统文化和传统道德的大胆挑战和彻底摧毁。尼采认为，人的思想过程并不是人的任何器官的自然贯彻过程。思想从来不是单独孤立地进行的，不是靠它自身作为唯一的推动力量。思想也从来都不是在不受任何外在阻力的干扰下顺利进行的。因此，任何思想都是在同阻碍它和遏止它的各种强力进行战斗中实现的。因此，思想并不等于正确；人所想的，并不一定要正确。思想的本质就是批判本身。同样地，思想的展开并不一定要遵循正确的方法。整个思想过程，就是隐藏在思想中而不断爆发出来的强力的表现。伴随着思想过程始终的是批判的超越活动。

后现代思想家发扬尼采的超人批判精神，使批判第一次在人类文化史上越出了理性的约束，真正成为人本身追求精神解放的创造性游戏活动。德里达和利奥塔等人将这种创造性游戏活动称为不断产生区分的延异，一种解构活动；而福柯称之为自身历史本体论的批判。

十三　福柯的永恒批判态度

在后现代思想家的理论活动中，上述无固定原则、无固定中心、无确定目的、无固定形式以及无完整体系的理论与实践相结合的批判活动，

采取多种多样的形式，表现出后现代批判活动不断创造的生命力。后现代的这种批判态度，福柯称之为“对于我们自身的永恒批判（la critique permanente de nous-memes）”[①]。

福柯上述对于我们自身的永恒批判体现了后现代对于现代性批判精神的否定性态度。他认为，这种永恒批判实质上就是一种从哲学本体论的角度所进行的提问（problématiser）。它包含了对于我们自身同现时的关系、我们自身历史存在方式及我们自身作为自律主体的构成的反复提问，通过这种无止境的提问使我们对历史时代的态度不断地更新，不断地同现时的我们相关联而充满创造活力。福柯首先将他的上述批判原则贯彻到权力与道德系谱学的批判活动中去。

福柯将其系谱学的批判活动广泛地理解为一种不受任何约束的自身历史本体论的展示过程。这是经历启蒙而实现反思的我们自身的历史本体论的自我展现和自我论述。说到历史，福柯强调不再是传统的那种有连续性、有目标、有进步甚至有规律的演化过程。所谓历史，不过是将传统史学家和统治者以档案形式连续按特定顺序排列的事件总和加以剖示。这样一来，原来靠传统语言结构和论述形式而建构的档案式历史，就成了系谱学批判活动的首要摧毁目标。但是，福柯的历史本体论的批判考察活动，同样包含着重建各种历史事件的积极方面。

福柯在探讨人类自身历史本体论的系谱学批判活动中，始终以发现问题、提出问题和寻求解决问题的提问题法作为指导原则。所谓提问题法，实际上就是使原有的历史和档案成为问题（problématisation; porblématiser）。福柯指出：“长期以来，我试图了解是否有可能总结出思想史的特征，以便同观念史，也就是同有关表象或再现体系的分析区分开来，同时又同各种心态史，也就是同各种有关心情态度及其模式的分析区分开来。在我看来，有这么一种因素决定着思想史的特征：这就是人们称之为问题，或更准确地说，称之为‘成问题化’的那些因素。决定着思想的最基本的因素，就是它同由某种心情为基础所产生的再现总体的其他事物相区别；而且，思想也完全不同于可以决定着它的各种态度领域。思想并不是寓于行动中并给予行动以某种意义的东西。思想毋宁是有可能从这种和那种作为方式或反应方式倒退，从给予思想以对象、提出其意义、其条件及其目的的各种作为中倒退的作为本身。所以，思想就是对于人们已经做出的事情的一种自由，也就是人们得以解脱的那种运动，也就是人们

---

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV: 571-572.

将解脱运动作为目的而建构、并作为问题而反思的那种作为。”[1]

从福柯的上述言论可见，首先，他关于人类自身历史本体论的系谱学批判活动，就是一种创造性的思想活动。这种创造性的思想活动，完全区别于传统的观念史和心态史，因为所有的观念史和心态史，都为思想活动限定了各种形式和模式，也提出了思想活动的各种传统原则、方法和标准的问题；只是在思想观念的范围内反复地进行再现活动。为了彻底摆脱传统思想和传统批判方法，福柯将系谱学批判活动中的思想创造，明确地称之为提出问题或成问题化，并把它说成自由本身。

从福柯的批判活动中，我们可以看出：后现代思想家对于其所研究或批判的对象，始终并不满足于其原有的表现形式或传统论述方式。他们总是试图从探索的对象中，发现值得他们思索和分析的问题，而当他们开展批判的时候，不但首先对其所考察的对象给予质疑，而且在他们心目中还隐藏着导致对当代状况进行批判的中心课题。在这里，我们一方面可以看到后现代批判同笛卡尔所提出的怀疑一切的现代批判原则的类似之处，另一方面也看到后现代主义者试图将批判同他们对当代状况的关切联结在一起的基本原则。要做到怀疑一切似乎并不难。关于这一点，笛卡尔曾经提出了一系列明确的怀疑方法，并将之归结为理性主义的基本原则。他强调用理性思考和评判一切，并提出了类似于类推法、归纳法和枚举法的具体逻辑方法。但是，后现代主义者并不认为理性是怀疑的基础和基本原则。在理性范围内的各种怀疑，最终都将纳入传统观念的轨道。后现代主义者在理性之外找到了进行怀疑的多元原则，并直接将这些多元原则同个人自由以及同每个人发自自身的本能欲求相结合。在他们看来，不应该以“思考什么”作为指导原则，而是以“发自自身地欲求什么”作为基本原则进行批判活动。思考什么意味着以理性为原则，而理性的原则又支配着应该思考什么。与此相反，发自自身地欲求什么完全以自身的生存需要和本能性的直接要求为基础，可以根本不考虑应该欲求什么的问题。所以，发自自身地欲求什么是属于自身本体论的基本问题。这就使欲求什么比思考什么更能为自身的自由带来广阔得多的批判视野。由于后现代思想家多数以尼采的权力意志基本原则作为出发点，他们在批判活动中所提出的怀疑，已经完全超越了笛卡尔等人所提出的理性主义怀疑论。

后现代主义的批判非常关切他们自身所处的状况。在场出现，对他们来说是最重要的。在尼采之后的海德格尔，在《存在与时间》一书中应用

[1] Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV: 597.

现象学方法，本真地展示活生生的个人最关切的生命结构，这就是他所说的此在。此在是生命的基础和出发点，是在场出现、并因之而成为对每个人都极端关切的生命形态。人在世界上的生存是以时间作为基本的存在结构。在场出现的此在总是关切其生存情境，总是以其最自然的生存情绪而对其生存世界提出各种发问。作为现象论者，不论是胡塞尔、海德格尔或后现代主义者，都强调在场出现的此在在发问中的意向性。实际上，后现代主义不仅将这种意向性直接地同发自自身的本能欲求等同起来，而且也将自身的意向当做随时可能转变的最自由的因素。后现代主义者极端关切当下即是的状况，特别关切在这种状况中其自身所发出的欲求同周遭世界的关系。正是以此为基础，他们才提出各种发问，提出对于各种批判对象的怀疑，把批判活动变成为他们的此在所发出的欲求的自我展现活动，成为批判活动中重建其所遭遇的批判对象的出发点。

福柯整个批判活动，从他早期对20世纪五六十年代对精神病及其治疗的历史的批判开始，经过60年代对各种论述和知识以及人文科学的解构，到70年代批判和分析西方监视、规训和监狱制度，以及最后到70年代末和80年代初对于道德和权力系谱学的研究，对于性史以及人类自身历史本体论的研究等等，都遵循着上述成问题化的批判原则。在这一系列批判活动中，福柯从来不约束自己，从不局限于一个固定的原则，也不固定于某一个研究论题，不打算遵循固定不变的传统方法论，也不愿意急急忙忙地使自己的批判成为体系化。他所关切的中心点，始终是处于当代社会中的我们自身：我们自身当前的状况如何，是什么导致我们处于当前状况，为什么我们自身当前说话采取如此这般的论述形式，为什么我们自身以如此这般的方式思想和行事，如此等等。重要的是：当福柯提出这类问题时，其出发点已经包含了对于现有状况的不满和怀疑。因此，上述各种问题的提法，在他的心目中，实际上已经存在着否定和超越现有当前状况的倾向，实际上已经变成了我们自身可不可以不再如此这般的问题。“我们现在为什么是这样”变成了“我们可不可以不再这样”。这就是他进行批判的基本方向。

在德里达和德勒兹等其他对于后现代主义产生深刻影响的思想家当中，批判的原则同样也是从怀疑一切和成问题化出发，以批判和解构所有现存的传统原则为出发点。为了使批判成为永远具有活力和创造力的更新活动，德里达和德勒兹特别强调了某种延异的策略。这种策略是一种“不断区分化”的过程，这种过程导致原有中心/边陲、正常/异常和平衡/失调的传统二元秩序的彻底破坏，变成为无中心、支离破碎、模糊

化和边陲化的永恒运动。这种批判的结果，当然不是为了建造什么合理的社会或秩序，也不是为了构成一个稳定和谐的理想境界；而是推动某种不断更新和再生产的多元世界，开辟尽可能多的可能性，使自身的自由不再受任何约束。

第四章　后现代主义的悖论性

后现代主义的无秩序的模糊性和永不止步的创造生命力，不仅体现在它与现代性的盘根交错性，而且蕴藏于其自身的悖论性之中。后现代主义，作为产生于现代性而又不断批判现代性的创作态度和生活态度，是一个充满悖论的创作生命体。这种悖论，从它诞生于现代性的时候，就包含在现代性最重要的代表人物的思想创作及其风格中；他们就是法国的波德莱尔（Charles Baudelaire, 1821—1867）、德国的马克思和尼采。他们以其各自不同的特征，表现出现代性本身的悖论；同样地，他们也以不同的方式，显示出后现代精神的悖论性。这就是说，现代性和后现代性，既然相互交错和相互依赖，它们的悖论性也就始终都同时地隐含于它们之中，只是采取了各自不同的方式而已。我们在分析它们的不同悖论性时，不可能只是孤立地分析其中的某一个；谈论后现代的悖论，就不可避免地要同时分析现代性的悖论，反之亦然。

第一节　现代性的复杂性和不稳定性

正如我们在前面多次强调的，现代性从一开始就充满矛盾和悖论。也就是说，现代性是一个充满矛盾的历史阶段，一个极端复杂的事实和事件，同时也是一个充满争议和极不统一的命题，一个有待发展和有待分化的可能性。不仅如此，它还是一个难以确定的命题和论述。作为事件，现代性是永远不满足于其现状的生产过程；作为论述，它更是因为语言本身内含的悖论性而具有双重的悖论。

现代性的复杂性，首先表现在西方各国的不同历史发展阶段，也涉及他们对“现代”的不同界定和理解。换句话说，在西方，现代性的开端对于各国的历史发展过程来说，都是不一致的。以法国为例，法国人一般把现代称为文艺复兴之后的整个历史时期。但这是很漫长而又曲折的过程，同时，其中还包含着各种曲折、回归和复辟，穿插着多次的历史循环和倒退。在许多情况下，甚至出现进步和倒退并行的奇特历史现象。这就是说，现代性并不是直线进行的历史过程。此外，法国人又把现代性看做是对于历史的一种态度（une attitude）或一种心态（une mentalité）。

谈到某种态度，就涉及到作为内在精神状态的一个组成部分的“时间感”。所以，法国人在谈到对现代历史的态度时，往往同时渗透了谈论这种历史态度的各种个人的秉性和情感，特别是他们对于时间的不同感受。这也就说明，在谈到历史态度以及时间感时，掺杂着个人心情的各种矛盾、烦恼、踌躇以及反复无常的等待和猜测等等。更值得指出的是，在谈到对现代历史的态度时，法国人总是夹带着拉丁民族固有的那种浪漫情调。我们可以把浪漫情调描述成一种非常复杂、又带有想象力的复杂情结（complèxe），它是不确定而又很含糊的生活情调和思想风格。正因为这样，在以意大利的马基雅维利（Nicolo Machiavelli）为代表的“第一现代性”之后，又是同意大利一样属于拉丁民族的法国人卢梭，提出了从浪漫主义态度来理解现代性的问题。卢梭很典型地用法国人特有的浪漫情调谈论现代性，他一方面严厉批判中世纪带有浓厚宗教色彩的封建思想观念，另一方面又对马基雅维利以后所产生的第一现代性精神提出强烈质疑。卢梭所质疑的基本方面，就是第一现代性所确立的科学技术精神。马基雅维利之后的欧洲人，在谈到现代的特征时，总是大谈科学知识和技术的重要性，以至于他们以科学和理性知识战胜宗教观念而自豪，过分地推崇科学理性的原则，强调现代社会的文化以及社会制度都必须以科学理性的确定性和明晰性为准则，甚至由此导致自然法理论和自然权利理论在当时的泛滥。与此同时，这也影响了现代创作的精神和原则，使现代性开创后第一阶段的古典主义的现代文学和艺术，沾染上浓厚的进步和人道主义的色彩。卢梭针对所有这些在现代性初期占上风的所谓进步思想和意识形态，展开了激烈的批判。卢梭认为：现代越强调文明，就越破坏人和世界的自然性，就越加剧与自然的对立。卢梭把现代文明所带来的进步看成是人类本身的一种堕落和倒退。正因为这样，法国人在完成了 1789 年的大革命之后，并不认为现代性已经确定无疑地取得了全面胜利，而是很有可能重新倒退到现代之前的那种蒙昧和专制的状态。所以，总的来看，以卢梭为代表的一部分法国人，并不把现代性确定化、绝对化和理想化，而是把现代性看成是模糊不清、曲折反复的历史过程，是一个很不确定的历史时代。

如前所述，以卢梭为代表的一批法国人，是以自己的内在秉性情绪为基础来确立他们对历史的态度，尤其是展示他们对现代的那种充满矛盾而又含糊不清的心态。他们并不认为这种特殊的心情是反历史或否定性的悲观情绪；相反，他们认为，正是需要以这种含糊不清的矛盾心态对待任何重大的历史转变，才有希望不使自己陷入对一两个历史事件的盲目崇拜或

盲目憧憬中。这样一来，即使是像现代性这样的重大历史变革，也不促使法国人充满幻想，以为只要发生现代性的转变，只要理性和科学知识得到普及，世界从此就进步或走向光明，甚至人们就可以等待所谓的“人间乐园”的出现等等。

我们谈到上述种种情况，正是为了说明：关于现代性的悖论以及关于后现代主义的各种论述的含糊性，是同西方历史的现代性转折的差异性、反复性、曲折性及其含糊性密切相关，尤其是同法兰西民族的现代性精神和特殊的历史态度有着密切关联。不仅如此，而且，所有这些还表现了法国人对历史、对时间，特别是对现在的特殊态度，也表现了卢梭等人的浪漫主义历史态度的重要影响。所有这些，就是波德莱尔所表达的现代性的模糊性基础，它同德国人对待启蒙的态度很不一样。但是，对于德国人来说，现代始于启蒙，并确定地把它理解成理性的实现，而它的标准就是现代知识。因此，德国人把理性当成手段和目的本身，强调人只有是理性的，才是“成熟的人”。与此相反，法国人只是把启蒙当成追求自由的一个阶段，当成是现代的曲折过程的一部分；理性不是目的，只是实现个人自由的手段。法国人并不因为现代性的到来而把理性绝对化，也不打算让理性取代人性的一切秉性。如前所述，法国人并不认为法国大革命就是现代性的完成，而是现代的曲折过程的一部分；现代性作为一个含糊的目标，只能在不断超越中才能逐步实现。所以，法国人反对进步概念的普遍化及确定化，也反对将现代性等同于“理性占统治地位的时代”。

德国人对现代性的理解不同于法国人，这不仅因为现代性在德国历史上是一个“迟到的”历史现象，而且还因为德国的现代性产生于另一种社会文化基础之上，而德国人的精神面貌和思想风格既过多地包含着确定的成分，又包含着宗教的保守性。或者更确切地说，德国人更倾向于寻求确定性和理性，把理性之外的情感以及不确定的心理因素，当成是低于理性的东西而加以疏远和轻视；同时，他们又缺乏与传统决裂的决心。从这样一种民族心态出发，德国人从一开始面对他们迟到的现代性的时候，就一方面期望现代性带来绝对的理性，并对现代性的理性化抱有幻想；另一方面，他们不愿意像法国人那样在批判宗教和传统方面走得太远。从莱布尼茨经康德到黑格尔，他们都期盼以理性改造社会，而且还试图以理性为标准使现代人统统成为理性的人。

尼采和马克思虽然都是德国人，但他们带有更多的激情，更多的改革决心——在很多方面，他们所具有的毋宁是法国人的性情和风格。因此，

很多人说，尼采和马克思“生错了地方”，他们是“德国的法国人”或“法国的德国人”。当然，尼采和马克思并不一样：尼采在精神和风格方面比马克思更像法国人，而马克思在革命实践方面比尼采更像法国人。正因为这样，德国人并不真正理解和接受尼采和马克思的观念。在这种情况下，他们两人与德国的文化传统及社会风气格格不入，不得不长期流亡于国外，而对法国思想和文化抱有迷恋般的向往。在马克思和尼采的思想发展过程中，他们接受了法国思想文化的影响，这构成了他们个人思想转变的一个重要的因素。

马克思是在1842—1844年两次流亡法国时实现了他个人思想的关键转变：对人性异化以及对圣西门和孔德思想的深入探索，奠定了马克思转化为社会主义者的坚实思想基础，也影响了他对现代性的悖论态度。从此以后，马克思一方面成为坚决批判现代性的思想家，另一方面又成为认定现代科学知识理性的强大力量的社会主义者。马克思不止是在思想和文化观念上接受法国兼有现实主义和浪漫主义的现代精神，而且也在实践上深受法国大革命和巴黎公社的影响。正是由此出发，马克思对现代性采取了矛盾的态度：他既严厉批判现代性，又对现代性的理性原则抱有相当程度的神秘化态度；所以，在某种意义上说，马克思比尼采更多地保留了德国人固有的理性化心态。

尼采是在波德莱尔的现代性批判精神的影响下成长的。当波德莱尔在1846年发表沙龙评论时，尼采才6岁。但当时的尼采，早已在他的童年心灵中隐含了对于现代性的怀疑态度。从童年到少年时代，尼采恰好是在波德莱尔批判现代性最激烈的年代中度过的。波德莱尔给予他的强烈印象，就是对于“偶然的因素”（le contingeant）、“过渡的因素”（le passagere）、“逃亡的因素”（le fugitif）的推崇。尼采正是抓住了“瞬间”而把上述波德莱尔所推崇的三大因素结合在一起，并把它当成人生实现最大限度权力意志的关键。

尼采认为，瞬间是历史的出入口，也是人生命运的转折点，更是创作的珍贵时机。人生和人类历史都可以有多次的、甚至是无数的瞬间，因而也就可以有多次的历史和人生的转折点。瞬间的重要性在于：它是思想创作的机遇和种种矛盾的焦点。问题在于如何抓住各个瞬间。

但归根结底，各个瞬间永远是时间的悖论，是在消逝和等待之间晃动不定的时刻。因此，不是所有的人都可以抓住它，更不是所有的人可以以瞬间为基地而创作。现代性之所以重要，对尼采来说，并不在于它似乎是一个固定的历史点，可以被当成转折的标准或分水岭，从而开辟什么新时

代。重要的问题是：现代性是作为历史转折的瞬间的堆积，是不确定和含糊的，因此是过渡性的年月，是充满生机，提供与旧有年代诀别的机会的时刻，因而也是进行创作和向旧观念、旧习惯告别的可遇而不可求的瞬时的交错点；因而现代性也是逃避充满罪恶和危机、充满保守和各种限制性规则的现实的重要机会。

现代性作为瞬间，是在历史中偶然突发出来的，其珍贵性和一次性正是基于此。尼采就是从这种波德莱尔的观点出发，强调由种种瞬间交错构成的现代性对于实现权力意志的关键意义。

然而，后现代主义的悖论性，归根结底，还根源于时间本身的悖论性。时间是一种极其神秘的复合体，它的结构并不像传统思想家所设想的那样完整、和谐、对称、均匀或理念化。时间是漩涡式和混沌式的结合体，它的悖论性几乎构成世界、思想及各种创作的悖论的基础和源泉。

到了20世纪下半叶，历史的发展和人类的各种创造发明，特别是西方人创建的知识体系和技术，改变了世界和社会的基本结构及其运作方式，也从根本上搅乱了作为生存基本方式的时间结构，进一步暴露或激化了本来已经存在于时间本身内部的悖论性。反过来，当代时间的悖论性的激化，又促使当代艺术及各种创造活动加剧了其原有的内在悖论性，导致后现代思想及艺术的悖论的散播。

所以，时间问题是了解后现代这个奇特的文化生命体的奥秘的关键。在此基础上，我们才可以更深入地探索后现代创作及其作品的悖论性质。

第二节　波德莱尔论时间与创作的悖论

波德莱尔的现代性精神和态度自始至终都是充满悖论的。在前面我们提到尼采的时候，曾经论述到波德莱尔关于偶然性、过渡性以及逃亡性的三个重要因素。显然，这三个因素对创作的决定性意义取决于它们所采取的特殊的时间存在方式。所谓特殊的时间存在方式，对人来说，就是特殊的生存方式，也就是对生活和对生命的特殊态度。人们对时间的态度，集中表现了人们对生命、世界、历史以及创作活动的态度。

波德莱尔指出，美国的艾伦波（Edgar Allen Poe, 1809—1849）花费大量的精力，使欢乐时刻转瞬即逝的精灵屈服于他的意志，随意重温那些美妙的感觉、精神的饥渴和诗意的激情波动状态。所有这些，在波德莱尔看来正是表现了珍贵的瞬间在创作中的呈现，也表现了天才诗人善于把握这些珍贵瞬间的惊人能力。现代性之成为现代性，就是要突出瞬间的固定



波德莱尔

意义和狭隘时机。正是在瞬间那一刻，不仅显示创作思想的艰巨复杂性，而且也体现作家和诗人把握创作机遇的灵活能力。同时，也正是在对待瞬间的态度上集中表现了现代性所特有的历史特征以及人们对现代性的特有态度。

波德莱尔认为现代性之所以成为创作的最好机遇以及对作家的最严重挑战，是因为现代性处于历史转折的一次性珍贵时刻，考验作家是否具有敏锐的判断能力、果断的决定意志以及善于灵活把握的创作能力。

与此同时，波德莱尔所揭示的现代性精神，也包含现代性本身的内在矛盾和危机。波德莱尔意识到现代性必须正视现代社会内部隐含的危机，同时，还要由现代性的危机中发现走出危机的途径及各种可能性。

一位出生于比利时布鲁塞尔的法国人，名叫安端·康巴农（Antoine Compagnon），写了一本《现代性的五大悖论》。他既是巴黎大学的文学教授，又是一位很活跃的文学评论家，并被选为法兰西学院的终身教授。安端·康巴农在这本书中深刻地比较了法德两国对现代性的不同理解：法国人认为，“现代”从一开始，就是一种模棱两可的浪漫观念。也就是说，现代即是在不确定的时代诞生，又是以不确定的姿态展开和延伸。现代所带来的，只是一种信息，它要告诉人们，人类进入了一个永远有待重新创造的历史时刻。所以，到波德莱尔的时候，法国人就比欧洲其他民族都更早地怀疑“进步”（le progrès）这个概念，并对现代化采取了批判的态度。

不确定就意味着时刻变动，而且变动得无确定方向，无确定目标。但黑格尔等德国古典哲学的典型论述则强调历史的“发展”或“进步”。实际上，这种历史观只是重复了基督教的单向发展观，其目的是引导社会和世界走向一个“终点”。

法国人意识到：从19世纪初开始，黑格尔就认为西方的艺术已逐渐失去其原有的光辉和荣耀，所以，黑格尔竟然武断地宣布“艺术已经完

结”。在黑格尔的上述“艺术终结论”的背后，存在一种对于“进步”和“发展”的崇拜，甚至包含着“训育”或“宣导”的“讲道”意味。但法国思想家更为谨慎地观察到“现代”中活跃不定的创造精神及其无限革新力量；同时，也集中通过波德莱尔之后发生在艺术史上的五次危机，试图典型地表现出“现代”及其现代艺术的五大悖论的性质①。

安端·康巴农所揭示的现代性五大悖论，就是（1）迷信新事物（la superstition du nouveau)；（2）以宗教信仰的态度对待“未来”（la religion du futur)；（3）对理论的狂热（la manie théoricienne)；（4）诉诸于大众文化（l'appel à la culture de masse)；（5）怀抱否定的激情（la passion dureniement)。

首先，对新事物所抱的迷信态度，本来源自现代性本身对中世纪精神的否定。在现代性作家和思想家看来，中世纪是保守、盲目和愚昧的。因此，他们很容易走向保守的对立面或极端，以为从对立的角度看待事物，就可以同旧社会和旧思想划清界限。于是，沉迷于寻求新事物，试图以求新精神与活动来集中表现“现代性”之不同于旧事物和旧秩序的特征，以便显示现代性的活力及其求新的原则。“新！新！新！”一味地寻求新事物，就成为现代性的基本口号，也是他们陷入盲目求新的重要原因。本来，求新无可非议；但是，一旦把求新当成一种盲目的目标，甚至当成唯一的追求目的的时候，求新本身就转化成生活中的异化力量。求新不应该成为社会和生活中的一切；求新不是单纯为了求新而已。求新是为了创新，开创出新的视野，开辟新的可能性，以便提升自己和提升整个社会。

现代性所表现的盲目求新倾向及其活动，导致一种无限恶性循环的求新游戏，并使人们在这种求新游戏中陷入异化状态。表面上，人们似乎是在求新，但在实际上，他们所追求的，无非是喜新厌旧心理的翻版。而且，无止境的求新又破坏了刚刚建立起来的秩序及产品，导致现代性中无限膨胀的自我翻新力量，往往导致对现代性本身的自我破坏。

所以，现代性所倡导的求新倾向，隐含多种可能性；而且，在这些多种可能性中，包含多种质的方面的差异性，必须进行深入的分析。在现实的求新活动中，求新活动内部隐含的多种成分和力量，都无法进行明确的分类，更不能明确地判定其性质。现代性求新倾向的这种多元复杂的状况，使“求新”本身也无法单纯通过概括或分类来判断它的真正意义。

---

① Compagnon, A., *Cinq paradoxes de la modernité.* Paris: Seuil. 1990: 11-15.

所以，求新的多质性及多样性，使求新本身陷入悖论，并有可能导致危机。

关于现代性对“未来”所抱的宗教态度，主要源自它对历史和时间的态度。现代性的历史观及时间观，一方面源自基督教历史观，另一方面又深受科学时间观的影响。基督教基于它的神学理念，本来就已经把历史纳入基督教救赎的实现过程之中。基督教神学从一开始就论证人类社会及其历史的神造基础，并不断地论证它们同其他神造物所遭遇的命运的一致性。所以，基督教势必把历史和时间纳入一种单一线性和单向发展性的系统中，并使历史及未来都变成论证基督教和科学时间观的思想工具。

现代科学根据理性主义和经验主义而发现和论证的时间运动，基本上与基督教的单一线性和单向发展性的系统相符合。基督教和科学两者从表面相反的立场和方法所引出的历史观和时间观，居然在论述形式上取得一致，这恰好表明两者所由以出发的基本假设是一致的。基督教神学假设了神创造一切的神话，并在现实和历史过程中获得了一定程度的“验证”。现代科学一再声称其自身的真理系统的“客观”基础，因而现代科学强调它同神学的根本区分。但是，科学仍然免不了假设的逻辑基础。一切科学论证和检验的程序都是符合科学原则的，但一切验证的具体内容及其基本方向，却决定于基本假设的性质。所以，假设成为了一切真理系统的关键和灵魂。

对未来寄托宗教式的期望，就是把未来神话化，借此控制受精神麻痹的群众，使他们为看不到的未来奋斗，也为基督教和科学意识形态的统治目标效劳。

现代性对理性的推崇也导致对理论本身的推崇。其实，现代性所鼓吹的理论建构工程，不过是某种系统化的论述，而在论述建构的同时，权力和道德力量都参与其中，使论述本身变成宣传特定意识形态的工具。实际上，理论化的另一功能就是达到精神迷幻作用，通过抽象和归纳的手段，把空洞的目标定成朝圣的对象。所以，理论化的结果往往是为一定意识形态服务，以便推广和巩固特定的统治秩序。

现代性对大众文化的期望，表面上是为了维护大众的文化需要，试图借此发挥大众的力量，进一步加快启蒙文化的建设。这同最初的启蒙目标是一致的：启蒙的目的是发动群众，释放群众的物质和精神力量，为启蒙的目标效劳；因此，启蒙的过程及其最终实现必须仰赖群众的力量。在这种情况下，群众本来只是“阿斗”式的人物；但重要的是，为了启动阿斗们的积极性，就必须一方面动员群众，另一方面又给予他们进行文化创造

的精神力量，促使他们产生一种幻想，以为他们自己果真以自身的创造力进行文化创造。对于精英分子来说，不管大众如何积极从事文化创造，其创造摹本始终超不出精英们早已设计的模式；即使大众在某一方面会出现奇迹，创造出属于他们自己的成果，归根结底，这些成果仍然还要最终归属于由精英所控制的总体文化储存库，并由精英们决定其未来的再分配状况。所以，对于精英来说，大众文化的成果始终逃不过精英的“如来佛的手掌”。既然如此，精英们才鼓励和诉诸于大众文化，把它们当成启蒙文化工程的一部分。

为了实现启蒙的理念，同样需要某种“否定的激情”。否定的激情是创新的一种策略，同时也是启蒙实践的策略，某种程度的自我麻醉的必要手段；在狂热的否定行动和否定幻想中，人们被纳入创造的信仰中，陷入对自己的对立面的否定漩涡中，也陷入对自身目标的无止尽更新的追求中。

从另一方面来看，其实，现代性的五大悖论并非消极的力量，相反，它们可以成为现代性得以永远自我创新的无穷动力。

在某种意义上说，悖论既是危机，又是出路和可能性的综合体。现代性悖论的双重性质，使它有可能在每次循环的危机中找到新的出路；同时又刺激现代性朝向更深的危机旋涡倾斜，激化现代性的新矛盾。现代性就是这样无止境地在悖论和危机的模糊界限的来回移动中进行自我更新和一再地陷入危机。

第三节　“现在”的悖论性是时间悖论的集中体现

后现代主义思想家和艺术家，特别是法国的利奥塔、德里达、德勒兹和福柯等人，在探索创作生命奥秘的过程中深感分析时间奇妙结构对揭示创造过程及其思想基础的重要性。

后现代主义的代表人物之一利奥塔在1988年发表了一篇重要著作《非人》（*L'inhumain*. Editions Galilée），其副标题就是“时间漫谈”（causeries sur le temps）。利奥塔在书中“重写现代性”一节，再次说明了与后现代主义相关的时间问题。他认为所有冠以“前”（pré-）、“后”（post-）、“之前”（d'avant）和“之后”（d'après）的说法，其实都沿用传统时间观，而其要害就在于忽略“现在”的基础意义。当然，这并不是说所有的传统时间观都不重视现在的意义；但问题的关键是要强调，传统时间观每当论述现在的时间意义时，总是把现在置于由过去到现在，并自然地导向未来的单向线性结构中，由此贬低和扭曲了现在在时间结构中的决

定性本体论地位，也掩盖了现在所包含的复杂悖论性。

利奥塔及其他后现代主义者强调现在的悖论性，恰好体现在它的“在场”（la presence）结构的悖论性。任何现在，都是以“在场/缺席”的悖论性质而在场呈现。也就是说，时间中的现在永远都是以“此刻在场出现”的瞬时展现形式而隐含并掩饰“即将到来”和“马上消逝”以及“此刻在”的三重交叉结构。时间的悖论性恰恰体现在现在的三重交叉结构的存在及其变幻莫测的变动性。

第四节 对亚里士多德时间观的批判

其实，亚里士多德在《物理学》探讨时间的本体论结构时，就已经意识到上述现在的矛盾性对理解时间难题的关键意义。所以，亚里士多德也曾经试图抓住现在作为探讨时间的出发点。但传统的形而上学和本体论思想使亚里士多德无法解决现在的重要意义，因为他所坚持的逻辑思维以及本体论关于终极原则的观念，迫使他最终以语言论述的线性表达形式描述时间的结构，从而使现在消失在首尾一贯的语言论述单向连续性系列中。

这也就是说，传统时间观归根结底总是以语言论述模式来分析时间，同时又以语言论述结构篡改时间的本来结构，而其中的关键是无法解决或回避以现在为典范的时间本身的悖论性。

显然，传统时间观也抓住现在作为解剖时间结构的基础。但是，正如利奥塔所批评的那样，亚里士多德所歪曲的现在恰好成为传统时间观的出发点。

亚里士多德曾说，解决时间问题的首要疑难（aporie）是“时间究竟属于‘存在者’还是属于‘非存在者’，而它的本性又是什么”[①]。这个难题的提出意味着亚里士多德已经把时间当做一种存在来考察，同时也意味着他已经无法摆脱现在中隐含的存在与非存在的矛盾所造成的困境。亚里士多德表示：对时间的探索势必从分析现在开始，但现在是同过去和未来连在一起的。问题在于：无论是未来还是过去，都是作为否定形态的现在，因此，现在只能与已经不再存在的现在或有待生成的现在相联系。

但是，亚里士多德认为，既然现在只能是作为不再存在的现在或尚未存在的现在的悖论统一体，那么，现在就不可能分有实体。[②]这样一来，现在似乎成为非存在。也就是说，在亚里士多德看来，现在既是它所不是

---

① Aristotle, *Phyisics*. 217b.

② Ibid.: 217b-218a.

者，又不是它所是者；现在是在存在者与非存在者之间的难以确定的状态，它是存在与非存在之间的连绵状态。

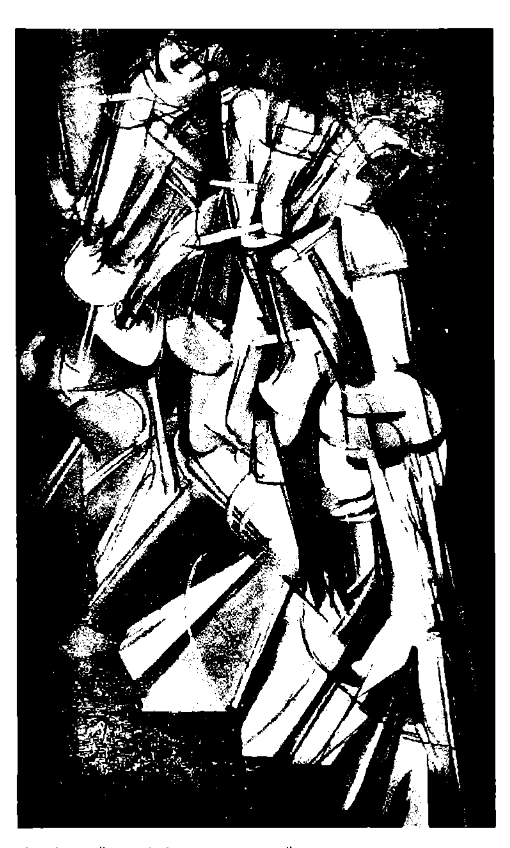
亚里士多德对时间的研究，尽管没有得出清楚的结论，但为后来的思想家们揭示时间的悖论性质提供了深刻的启示。首先，亚里士多德至少告诉我们："在时间里的所有事物都必然受到时间的限制"，而且，"任何事物都必然受到时间的影响"。这两句话表明，时间是一切事物存在的基础和条件，而事物的本质也必然决定于时间的性质。既然时间具有不可解决的矛盾，那么，任何事物，特别是具有活生生创造力的文化生命体，就必然含有无法克服的内在矛盾。只不过亚里士多德从传统的观点，过于强调事物的确定无疑的本质的重要性，才使他把时间的矛盾性，看做是揭示事物本质的一个否定性障碍。亚里士多德曾经坦率地说，"时间与其是积极的因素，不如是破坏性因素"①。亚里士多德急于将充满矛盾的时间整理成有逻辑性的系列，促使他套用逻辑原则和语言表达规则，将本来不连贯和不确定的时间，硬性纳入有前有后的连续统一体，并由此将时间的内在悖论性当成消极的因素。

第五节　现象美的不确定性及其时间悖论

利奥塔强调，现象的美所具有的不确定性与时间有内在关联。他认为现象的美是同其不确定性、流动性和渐逝性成正比的。由此，利奥塔尽管批评康德的审美批判理论，但赞赏康德关于现象美的两个隐喻：其一是把美比作炉膛中摇曳不定的火苗，其二是比成小溪流水淌过后所展现的不规则的痕迹。康德的比喻比他所比喻的美更美，因为他恰恰揭示了美的不确定性本质；同时，也恰恰衬托出现象美不同于理性和知性的那种珍贵的不确定性特质。

在杜尚的《下楼梯的裸体》（见下图）中，瞬间被描画成模糊不定、连续变幻的模糊点。杜尚进一步渲染瞬间的模糊性及其与连续性的不稳定关系，使原来在印象派画家中的模糊美，变成能动和活跃的片断连续体。这是杜尚的最有冲击力的艺术作品，它突破了传统艺术的规则和方法，展现动感的瞬时结构美。他于1912年创作这幅《下楼梯的裸体》，试图以刚刚兴起的立体主义手法，以连续重叠的形象来表现运动过程中不同瞬间的美。所以，杜尚的这幅作品可以看做是后现代艺术表现瞬间美的杰作。杜尚的作品形象地展现了艺术美与时间的内在关联。

① Aristotle, *Phyisics*. 217b-218a.



杜尚：《下楼梯的裸体 2》(Nude Descending a Staircase, Nu descendant un Escalier, No.2)，1912 年，帆布油画

按照杜尚的观点，在不同瞬间中运动的形象具有极其珍贵的时空唯一性，而且，它还呈现了瞬间美的生命力。传统的艺术和传统的理论论述一样，只能在割裂化的固定时间框架内展示美的形式和真理的结构。一切时间段落，在传统艺术和传统理论中，都只能在片段化的形式内展现出来。这样一来，段落化和固定化的时间结构就成为传统美和各种传统真理的表达手段，而时间本身也失去了它同美和真理之间的内在联系。

本来，既然生命是在由瞬间所构成的运动中展现其活生生的创造力，艺术就应该再现出运动各个环节的瞬间生命力的独特性。任何一种美，都是生命及生命中的无数瞬时唯一性的自我展现。艺术家要把握生命及生命中的无数瞬间的唯一性，要按照波德莱尔的现代性精神，使“过渡性”、“昙花一现性”和“偶然突发性”的“现在”转化成为永恒的美的展现环节，活生生地表现出美的生命特征。因此，不是让抽象和不动的永恒去“统一”各个不同的瞬间，而是让瞬间本身回归到它自身，生动地展现瞬间的独立创造性及其唯一性。

利奥塔认为，美是自身生成的生命体，而时间则是生命与美在各个瞬间中的遭遇轨迹。美始终都不是抽象的，也不是固定不变的。美的生命本质使它具有无可抗拒的随意性、偶然性和突变性。这也就是美的自由本质；美的自由就在于它自身的随意变动性及其神圣的不可控制性。

现象美表现了美的生命自身内部的各个构成部分及其组成因素之间活生生的张力关系。美的现象所表现的美，不是观赏美的“主体”所产生的主观印象，也不是作为“对象”的被观察的现象所固定呈现的性质，而是组成美的内在各个要素之间的紧张关联及其不稳定性所造成的。真正的美

不会是固定不变的形式，因为美的魅力就在于它所呈现的创造性活力，在于它内在各个因素之间的差异性本身的不断变化。在这种情况下，美给予人的感受，就好像它具有无穷的变幻魔力，让观赏它的人感受到美的内在因素的不断差异化游戏所造成的无止尽变幻可能性及其诱惑力。变幻的可能性之所以具有魅力，就在于变幻本身含有难以令人捉摸的奥秘，使人一再产生“探个究竟”的好奇心，并给予人“永不满足”的印象。正是在这个意义上说，美的内在变幻性给人某种神秘感，它运用不确定的游戏策略，总是让人只看到它已经变换的一面，却又永远覆盖着有待揭示的未来可能变幻的神秘面纱。

美的内在差异化游戏，就好像炉膛中摇曳不定的火苗那样，只要还可能为火苗的变幻游戏从其自身中提供表演的能量，它所呈现的美也就含有继续变幻的潜力，而它的变幻形式及其变幻前景也有可能以非逻辑的方式继续表演下去；与此同时，美所固有的魅力也就延续地显现出来。

同利奥塔一样，德里达在强调“延异”的自我生成性质时，也突出地论证了延异所生成的美的多种可能性及其不断创新的特征。德里达之所以集中力量批判语音中心主义，就是因为由语音中心主义所完成的文本系列，一方面是按照严格的单向时间顺序撰写出来，另一方面，文本的展现结构也是与单向时间系列相协调、相平行的。按照德里达的说法，把一切文化产品都按照时间单向结构加以整理的话，文化产品本身也就失去它们的美的性质。遵照德里达的延异策略，可以避免各种传统的时间单一化和单向化策略，也可以排除艺术创造中的美的单一化标准。

前引的墨西哥诗人奥克达维约·帕兹说得好：“西方文明对于时间所持的想象正在经历彻底的转变。我们的时钟必须重新调拨。”改变时间结构及其意义，是后现代思想家试图极力实现的重要目标。

利奥塔 1988 年发表的《非人》(*L'inhumain*) 一书，其副标题之所以是“时间漫谈”(causeries sur le temps)，就是为了把握和突出时间的核心地位。传统时间观总是以线性单向维度分析时间的性质，其要害就是要使现实的“现在”从属于时间系列中的“过去”和“未来”，这就贬低和扭曲了“现在”在时间结构中的决定性本体论地位，也掩盖了“现在”所可能包含的极端不稳定性。

其实，在所有的时间系列中，唯有“现在”才是创作的立足点。“现在”是瞬间性、片断性、过渡性、潜在性和生成性的综合点，它不但随时可能发生变化，而且其变化的方向也是难以确定。但“现在”又是非常确定无疑的，它保证了一切存在的生存和自我创造。唯有现在，才给

所有的人提供坚实可靠的生存出发点。但“现在”又转瞬即逝，只给生存本身提供难以把握的机会。所有的“现在”，都是在人的生存中突然涌现的一个瞬间；这就是说，“现在”是在偶然的时刻和难以预测的地方出现的存在“段落”；在“现在”这一点上，既有来自多方向和多维度的“过去”的交叉，又有朝着多方向的“未来”的可能性。因此，“现在”的极端复杂性及其潜在的多种可能性，构成了“现在”的高度活跃性，也为艺术家的创造活动提供了最好的机遇，也为他们创造多种可能的美开辟了广阔的新视野。

历来的统治者出于稳定其统治地位的利益，不但期望使难以把握的“现在”纳入他们所已经设定的单向一线系列，而且还进一步以各种强制性手段和策略，特别是采用社会法制和惩罚性暴力机构，迫使整个社会接受统治者所维护和期望的时间秩序，让整个社会制度和历史发展都纳入传统的单向时间结构中。

为了批判传统的时间观，福柯极端重视波德莱尔对“现在”和“当下”的批判态度。波德莱尔认为，“现在”的昙花一现性、瞬时即变性和偶然突发性为现代性作家提供了创作的珍贵时机[①]。在他看来，所谓“现代性”，无非就是一种对于自身以及对于自身所处的条件的独立自主态度；具体地说，这也就是将“当下即是”的瞬时发生事件加以“英雄化”(héroïsation) 的态度。但是，这种英雄化，并不同于古代和中世纪的英雄化，它并不打算将英雄永恒化和神圣化；也不同于启蒙时代和浪漫主义时代的英雄化，并不试图达到理念化的程度，而是某种带讽刺性的态度，某种自立于自身生命的自由需求的革新态度。总之，“英雄化”，不是为了维持它，也不是为了使之永恒化；而是为了使之永远处于自由的流浪活动状态，使之获得不断再生产的生命力，使之在现实的当代中一次又一次地以新的方式活生生地再现出来。这是一种对于各种偶然性的瞬时事件采取闲逛游荡者的游戏心态，只需自由自在地睁开眼睛，对于回忆中的一切，给予注意，并加以搜集和欣赏，同时又将瞬时事件当做“好玩”的时机而加以戏弄和调侃的态度。

中国古代曾经有过像老子和庄子那样的哲学家，由于他们对人生和社会有充分的理解和认识，主张自由自在地面对社会和自然。在古代希腊和罗马化时代，也有一批西方哲学家主张坦然自得地待人处世。后现代思想家试图在新的社会文化条件下置身传统社会文化之外，以自身生命的内在

① Baudelaire, C., *Oeuvres complètes*. Paris. Gallimard. 1976: tome II, 695.

欲望和需求，决定自己对社会文化的态度。这是“新昔尼克主义者”(néo-cyniques) 或“新犬儒学派”(néo-canins)“游戏人生”的态度。

德勒兹和福柯都主张发扬古代犬儒主义的思想遗产及其生活态度，尤其主张在“体制”之外，在现有的社会化文化之外，重新思考和探索整个社会和文化，其中当然包括重新探索美的问题。德勒兹和福柯为此创造了“在外面的思想”(la pensée du dehors)。福柯所遵循的“在外面”的思想，就是走出纯意识的框架，到主体意识之外，依据生命自身的逾越需求，根据实际的斗争和批判的需要，沿着语言游戏的逻辑，任凭语言运用的运作轨迹，冲破一切约束和规范，进行自由自在的思想创造活动。

所以，福柯的“在外面的思想”，它的矛头，首先就是指向各种主体论，同时也严厉批判传统时间观以及与此紧密连接的审美观。对于福柯来说，最关键的是开展对语言的批判，因为传统语言论述的基本规则是立足于传统的时间观基础上。

对于波德莱尔来说，现代性并不只是自身对于现实和对于“瞬时出现”的事件的一般关系，而是在其自身生命中完成和实现一种满足自身愉悦需求的生存关系和创作模式，是一种对待自身生命的自由模式。波德莱尔对于“瞬间”的执著，表现了他对于艺术和人生的独特看法。波德莱尔在对于瞬间的反思中，反复揭示其中隐含的美的悖论性：美既是一种不可实现的“不可能性”，又是一种可以在瞬间发生的偶然事件中创造出来的可能性；它既是瞬时疾驶和难以把握的偶然事件，又是隐含着永恒可能性的美的潜在温床。

发扬波德莱尔的“现代性”精神的当代法国哲学家们，强烈批判传统时间观和历史观，重新建构美的瞬时性与永恒性的关系，极端重视美的瞬间价值，主张使创作立足于“当下即是”的那一刻，努力跳出传统时间系列的约束，解脱对永恒美的迷思，紧紧把握瞬间爆发产生的创作灵感，让瞬间灵感超越“中心—边沿”的框架而任意地散播滋生，形成多质多元的无中心的零散活泼结构，使创作的每一个灵感和谐地同生命自身的节奏及韵律相适应，使创作成为自身生命审美化在不同瞬间的文化结晶。

第六节　尼采的“永恒回归”的生命时间观

尼采，作为后现代思想的较早启蒙者，早就试图打破传统时间观的约束，以他“永恒回归”的伟大思想（die Lehre der ewigen Wiederkunft），创造出富有生命力的新型时间结构，奠定了后现代主义时间观的基础，从

而有利于不顾任何禁忌和无视任何规则的后现代的自由创作原则。

在第一章中已经引用了德勒兹关于时间的三重性结构及其对尼采的永恒回归思想的理解。德勒兹曾说："在永恒的回归中，并不是那同样的东西的回归，而是回归本身的回归，是回归本身说自己的回归，由回归本身决定其多样性和差异性。"[①]这就是说，在德勒兹看来，尼采使用永恒回归（die ewige Wiederkunft）的真正用意，恰恰是为了使生命在创作中获得多样性和差异性，再产生出多彩多姿的新型生命体。

现在，我们再更详尽地探讨尼采的时间观，以便更深入理解后现代主义对生命和创作过程的悖论性的论述。

尼采说："偶然性乃是命运之父，也是德性之父。"[②]尼采之所以如此重视和鉴赏偶然性，就是因为把它视为真正的时间结构的典范。从偶然性来看，时间不但没有固定的结构，而且也没有固定的方向和目的。时间应该像生命本身那样，随时随地都可以是其所是或是其所不是；或者，不是其所是或不是其所不是。只要有生命的地方和时刻，便有时间表现出来。所以，时间应该随生命的变动性和偶然性而变化。时间和生命一样，没有固定的结构和运作模式。

尼采接着指出："一切事物都永远地回归，而我们也和它们在一起；而且，我们已经存在了无限的时间，而所有的事物都跟随着我们。"尼采的永恒回归论指的是从最长远、最广阔的眼光来看事物和宇宙发展的回归性，不是指短期内的循环。所以，查拉图斯特拉说："现在我死去和消亡，而在短瞬间我将成为无（und im Nu bin ich ein Nichts），灵魂和肉体一样是要死的。但是我陷入其中的因果复杂性将要回归，它将再创造我一遍！我本身是这些永恒回归的事业的组成部分。我将回归，同这太阳，同这地球，同这雄鹰，同这条蛇——而不是回到一个新的生命或一个更好的生活或一个相似的生活：我永恒地回复到这个同一的和自我相同的生活（ich komme ewig zu diesem gleichen und selbigen Leben），在最大的事物方面和最小的事物方面，再一次地宣教万物的永恒回归。"

尼采的永恒回归论是他的权力意志论的生命和灵魂，构成了他的整个学说的基础。因为世界是永恒回归的，它在本质上才永远有生命力，不断更新，不断有所求，有所发展，没有个尽头；因为它是永恒回归，所以，它既是无，又是有，既是死，又是生。因此，永恒回归也同时成为尼采的虚无主义和反虚无主义的基础，是他蔑视眼前一切存在物的根据。尼采所

① Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*. Paris. P.U.F.. 1962: 53.
② 尼采：《权力意志》下卷，孙周兴译，北京：商务印书馆，2007年，678页。

提出的“超人”（Übermensch）形象，以“神的死亡”（der Tod des Gottes）的口号，向将人隶属于神的古典人文主义发出挑战，同时也将人从新人文主义的理性约束中解脱出来，开创和推动了对现代性人文主义传统的新的批判运动。

尼采从他的永恒回归学说和生活观直接转向一种艺术生命观，直接把生活本身当成审美的艺术创造，当成诗性生存的赞歌和悲剧艺术的实际表演。他在《悲剧的诞生》中说：“……且让我们如此设想自身：对于艺术世界的真正创造者来说，我们就已经是图画和艺术投影本身，而我们的最高尊严，就隐含在艺术作品的意义之中；因为只有作为审美现象，我们的生存和世界，才永远充分有理。”

尼采认为，人生的最高价值，人类生存的真正本质，就在于它的审美性。人世间，唯有审美活动，才使日复一日的平庸生存过程和有限的语词符号，变成为富有诗性魅力和充满创造性的奇幻艺术力量，带领我们永不满足地追求、超越、鉴赏和回味人生及其历史的审美意涵，将历史从过去的牢笼中解脱出来，使它顷刻间展现成五彩缤纷的长虹，架起沟通现实与未来的桥梁，穿梭于生活世界，引导我们腾飞于人类文化与自然交错构成的自由天地，在生命与死亡相交接的混沌地带，实现来回穿梭和洗心革面，一再地获得重生，使短暂的人生，重叠成富有伸缩性的多维时空，开拓了同各种可能性相对话和相遭遇的新视域。

尼采一再地指出：审美与超越密不可分，创作同审美愉悦感乃是诗性生存的双生子，两者共时双向互动地将人生引入无限的自由境界；审美，才是人的最高超越活动，是将生存引向充满快感的自由创造境界的永不枯竭的动力源泉。因此，不断加强我们的审美态度及能力，就为自身提供了增强生存价值和开创更多自由的基本条件。更具体地说，只要具备了足够的审美能力，人生的漫漫道途就会振荡成千种风情回响迸发的生活交响乐曲，使娇媚娴丽的浪漫情调同险象环生的艰苦磨炼意志交相激荡，一再地把人生展示为引人入胜的“柳暗花明又一村”的妙不可言的生活历程；而通过循环地品尝生存美感的曲折过程，又将自身进一步自由地展翅翱翔于无边无际的生活世界中。

所以，对尼采来说，在人的一生中艺术创造比科学认识更有价值，因为只有透过艺术创造中对于美的无限追求，才能品味人生的审美价值，才能将人生提升到最高的自由境界。然而，生活本身就是艺术创造的基础、温床和基本表现；唯有把生活本身当成艺术创造和审美的过程，才能彻底领悟生活的意义。尼采的生存美学，试图向我们展示这样的道理：使自身

的生活变成为生存美的展现过程，不但可以不断创造和鉴赏真正的美，而且，还可以引导自身深入真理的殿堂，陶冶最美的道德情操。

做人不容易，非但是因为人及其所生活的世界本身极其复杂而难以对付，而且还因为人本身，就是一个永远不甘寂寞、时刻试图逾越现实的特殊生命体。更确切地说，不是生活环境的复杂性，而是人自己的创造和好奇本性，使世人产生无止境的审美欲望，永远不满足于现状，永远追求更美好的前景，因而才使人生变得既艰苦又华丽，既烦恼又充满快感，既有限又存在无限超越的可能性。因此，做人本身，就其本质而言，本来就是一种人生艺术创造和审美生存的实践过程；非要经历长期曲折的磨炼和陶冶，在快乐和苦难的双重淘洗中，才能真正地体会和掌握到人生的审美艺术。真正的生存之美，只能存在于重复、更新、模糊、变幻和皱折的生活历程中，因为正是在那里，才提供了永恒回归的可能性及其永久值得循环回味和令人流连忘返而无限向往的迷幻境界；也只有在那里，才有可能使人自身达到既脱离主体性又无须客体的最高自律领域。

人生在世，并非为了使自己变成为符合某种身份标准的“正常人”或“理性的人”。对人来说，最重要的不是把自身界定或确定在一个固定身份框框之内，而是要透过游戏式的生存美学，发现人生的诗性美的特征，创造出具有独特风格的人生历程。

对于人来说，只有在审美超越中，才能达到人所追求的最高自由；也只有在审美自由中，才同时地实现创造、逾越、满足个人审美愉悦以及更新自身生命的过程。自身的生存审美过程，是审美的训练、陶冶、锤炼和教育，更是具体和复杂的生活实践本身。它要求人在自身的生存历程中，扎扎实实而又自觉自强地进行，必须在生存的每时每刻，让自身的生活变成为艺术的创造过程，成为充满活力的美的创造、提炼和不断更新的流程。显然，在生存美学中，美不是柏拉图式的“理念”，不是黑格尔的“绝对精神”的化身，不是康德的“审美判断力”，不是分析美学所说的“审美经验”的实证体现，同样也不是自身任意杜撰出来的虚幻形式。

美，是具有实践智慧的人自身，在其艺术般的生活技巧和特殊风格中造就和体现出来，又是在关怀自身的延绵不断的历程中一再更新的自由生活。

对尼采来说，生存美在本质上是自由的、悲剧性的和永恒逾越的。美，只有在自身的审美生存中，才能产生出来；它本身是随生存而不断变化的生活艺术和生存技巧的产物。因此，真正的美，归根结底，是创造活动的艺术作品本身。

从人的审美生存的超越性，自然地引申出审美生存本身的无止尽创造活动。审美生存既然是人的一种最高的超越活动，它就不可能停留在一个水平上，也不可能满足于一个创造结果。人的审美生存的超越性，如同哲学思维、艺术创造和科学发现的超越性一样，从本质上说，是自由的，无止境的，无限量的和无最后目标的。超越之所以超越，就在于它就是超越本身；也就是说，超越势必要超越一切，包括它自身。正如亚里士多德早就指出的，超越是人的好奇和惊异天性所造成。审美的超越性，决定了它自身的永无满足的创新性质，也决定了美好的人生不断更新及其青春常在的可能性。正因为这样，尼采一生中始终经历曲折的创造过程，并在生活的更新中寻找更广阔的审美生存目标。

实际上，尼采始终把思想、创作和生活，当成无止境的艺术创造和审美的游戏活动，试图在其自身的思想活动和理论实践中，不停地寻求生存美的最高自由境界，体现了他崇高的情操和风格。然而，生活本身就是艺术创造的基础、温床和基本表现，唯有把生活本身当成艺术创造和审美的过程，才能彻底领悟生活的意义。使自身的生活变成为生存美的展现过程，不但可以不断创造和鉴赏真正的美，而且，还可以引导自身深入真理的殿堂，陶冶最美的道德情操，使自己的生活变成不断更新的生命体。

尼采通过他本身的生活实践和创作过程的实际表演，试图向我们显示：生命的本质就在于它时时刻刻面临可能性，时时刻刻同过度、极限、冒险和逾越相遭遇；生存之美，恰恰就在逾越中闪烁出它耀眼的光辉。传统思想和道德，总是把法律和规范之外的一切，说成为虚空、死亡或异常。但是，尼采的创造与叛逆相结合的生活态度及生存风格，促使他不仅一再地逾越现存的制度、规范、界限及各种禁忌，而且，不断地更新他的研究和探索方向及论题，生动地展现他所追求的生存美学的原则。

对于尼采来说，作为人生形而上学根据的艺术，是由日神（太阳神，Apollo）精神和酒神（狄奥尼索斯，Dionysus）精神所组成的。因此，太阳神和酒神是作为人生的两位救世主而登上尼采的美学舞台的。尼采认为，日神精神只满足于将人生当做一场梦，满足于有滋味地去做这场梦，满足于梦中的情趣和欢乐。而酒神精神则把人生当做一幕幕悲剧，并要求我们有声有色地进入角色去勇敢地演出这场悲剧，潇洒地享受悲剧的壮丽和快慰。日神精神沉湎于外观的幻觉，反对追究本体；酒神精神却要破除外观的幻觉，实现与本体的沟通融合。前者用美的面纱遮盖人生的悲剧面目，后者则揭开面纱，直视人生悲剧。前者叫人不放弃人生的欢乐，后者叫人不回避人生的痛苦。前者执著人生，后者超脱人生。前者迷恋瞬时，

后者向往永恒。因此，同日神精神相比，酒神精神对于人生更具有形而上学性质，并带有浓郁的悲剧色彩。

尼采并不满足于区分日神精神和酒神精神，而是进一步要求人们，在人生道路上不断地破除日神所造成的外观的幻觉以显露人生的可怕真相，同时也肯定人生的真正艺术价值。尼采认为，进一步把悲剧所显示出来的那个本体世界艺术化，用审美眼光来看待原本毫无意义的世界的永恒生成变化过程，赋予它一种审美的意义。通过这一切，世界不断创造而又毁灭个体的生命，这才是“意志在其永远洋溢的快乐中借以自娱的一种审美游戏”。这样一来，现实人生的苦难就变成审美的快乐，而人生的悲剧就化作为世界的喜剧。

尼采高度重视悲剧艺术的人生意义，认为悲剧“是肯定人生的最高艺术”。在他看来，现实的人生充满着痛苦和各种苦难，但人可以从创作和欣赏悲剧艺术的活动中，学会同痛苦和苦难进行游戏，从人生的悲剧性中获得审美快感，并由此而肯定生命本身，也肯定人生所经历的各种实际苦难。这就是为什么尼采要求人们从日神精神提升到酒神精神，以酒神精神将人生带入与痛苦反复游戏的艺术活动中，并在悲剧艺术的审美运动中，不断地提升人生的意义，实现超人不断扩张的权力意志。

从尼采的上述有关人生的言论中可以看出：第一，他反对以各种形式的传统文化和道德原则作为人生的形而上学基础。在他看来，各种传统文化和传统道德都是扼杀人生真正价值的精神力量。第二，尼采反对把真理当做人生最高的价值标准。在他看来，艺术比真理更有价值。尼采的这个观点同古典人文主义的奠基人柏拉图的观点相对立。柏拉图曾经明确提出艺术同真理相对立的思想。柏拉图认为，只有理念世界才是真实的，才是真理，现实世界不过是理念世界的影子和模仿，而艺术则是影子的影子，模仿的模仿。与此相反，尼采为了肯定人生的真正价值，否认理念世界的存在。尼采认为，只有一个世界的存在，这就是我们生活于其中的现实世界，而它是永恒的生成变化，“永恒的回归”。这个世界对于人来说是残酷的，是无法掌握的，也是不存在任何真理意义的。为了活得更好，人所需要的，是用艺术的“谎言”去掩盖那些可怕的真理。所以他说：“真理是丑的。我们有了艺术，就可以依靠它而不至于毁于真理。”[①]尼采明确地说：“只有作为一种审美现象，人生和世界才显得有充足理由。”[②]他还说：“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上学活动。”

① Nietzsche, F., *Der Wille zur Macht*. Berlin: De Gruyter. 1887-1889: § 822.

② Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*. Berlin: De Gruyter. 1872: § 24.

尼采颂扬以酒神的悲剧精神游戏人生的同时，也严厉批判现代科学对于人生的破坏意义。他把由酒神精神所指导的审美人生，同现代科学和功利的人生态度相对立。他认为科学精神基本上是功利主义性质的，单纯追求人类物质利益的增殖，满足于表面的和物质上的需求。因此，他认为，近现代科学的精神和态度实际上只停留在人生的表面，只满足于浮现在现实生活中的实际利益，根本看不到也不愿意追求人生的根本问题。因此，尼采把科学精神归结为一种“浅薄的乐观主义”。这种浅薄的乐观主义，同看透人生悲剧实质的“超人”世界观是根本对立的。

当代世界的危机，当代社会和文化的颓废，正是科学精神恶性发展的结果。尼采指出：现代人丧失人生根基，灵魂空虚，无家可归，惶惶不可终日，究其原因，就是科学精神泛滥的结果。要挽救当代人的人生，只有逃脱科学对于人生的约束和统治，在高度自由的艺术和审美活动中找到重新评价人生价值的根据，也找到带领人生走向希望的出路。

在尼采看来，实现生命艺术化最主要的障碍是各种传统道德原则。因此，要实现审美的人生态度，重点应批判基督教道德。尼采所追求的审美的人生态度，首先是一种非伦理和反道德的人生态度。他认为，生命本身本来是非道德的。生命原本属于永恒生成和永恒回归的自然运动，无所谓善恶。可是，基督教却要扭曲人生意义，对于自然的生命过程进行干预，试图对于生命作出自不量力的伦理评价。基督教道德将人生看做是原罪的延续和结果，将生命的本能看做是罪恶的根源，试图使罪恶感泛滥进而控制人生，造成人生过程中形形色色的自我压抑。与此相反，尼采主张彻底摆脱基督教道德所造成的罪恶感的约束，超出善恶之外，真正地享受生命的欢乐和心灵创造的自由。

尼采不仅停留在对基督教进行道德批判层面上，而且主张在现实的人生活动中破坏基督教道德原则，以醉汉为榜样，以破坏道德原则的“实际罪恶活动”向基督教道德挑战。在他看来，破坏传统道德原则的任何活动都是一种人生的快乐。在这里，尼采把“超人”的创造活动同破坏各种道德原则等同起来。

正是在永恒回归时间观的基础上，尼采再次呼吁艺术家必须表现最大的生命智慧，在自己的创造中，善于抓住时间的神秘结构，特别是它的片断性、偶然性、断裂性、循环性和突发性，将艺术创造的灵感纳入时间本身的上述自然结构和运作机制中。“按其本性来说，艺术家也许必然是感性的人，说到底是敏感的，在任何意义上都是平易近人的，喜欢刺激，哪怕是远远而来的刺激感应。尽管如此，一般而言，在自身使命、自身要求

精益求精的意志的强制下，艺术家事实上是一个适度的人，甚至常常是一个贞洁的人。他的主导本能就是这样来要求他的：这种本能不允许他以这种或那种方式耗尽自身。这是同一种力量，就是人们在艺术构思和性行为中耗尽的力量，加上只有这样一种力量。在这里屈服，在这里挥霍自身，对一位艺术家来说就是暴露性的：它透露了本能之缺乏，一般意志之缺乏，它也可能成为颓废的一个标志。"[①]

对于艺术家来说，困难的事情就在于如何透彻地把握生命时间，尤其是透彻地发挥创作过程中生命时间的瞬时性和片断性，使之在创作中演化成为“永恒回归”的伟大生命的表演。

第七节　后现代悖论的根源

后现代主义在思想和艺术方面所表现出来的悖论性，一方面突出地表现了后现代主义本身的悖论的特殊性及其潜在的危机，另一方面它又具有一般思想、语言和艺术的悖论性质，典型地体现出悖论在人类社会和文化领域中的普遍性及其潜在性。本来，悖论是普遍存在于世界上，尤其是存在于思想、语言和艺术中。但是，后现代的悖论具有特殊的性质，它并不是简单地表现了普遍存在于思想、语言和艺术中的普通悖论；后现代的悖论是后现代主义彻底批判传统思想、语言和艺术的突出结果。后现代对传统思想、语言和艺术的批判及颠覆，非但不打算解决原有的悖论，而且它就是试图以不能解决的悖论推动思想文化的内在矛盾的激化。所以，后现代的悖论并没有解决一般思想、语言和艺术中本来就有的悖论，反而加剧和激化原有的悖论，并在激化这些悖论的过程中显示后现代主义本身对传统思想文化的鄙视和否弃。因此，后现代主义思想和艺术的悖论本身，不但有其特有的性质，而且，它的出现就是试图以不可解决的悖论向传统思想和文化发出挑战，以此显示后现代主义所寻求的后现代思想和文化的怪异性及其史无前例性质。简言之，后现代的悖论就是一种不可能的可能性，是向思想文化创造活动过程“嵌入”不可解决的难题，使思想文化的创造活动，从此走向永远不停顿地在其内在的自我矛盾中反复穿梭，使思想文化真正进入完全不确定的状态。

本来，悖论是从一开始就伴随人类文化、特别是语言的形成而出现的特有现象。“悖论”（paradox）一词，在西方，源自古希腊的两个古词 παρά（在 ... 之旁、并行、同时存在、相反以及异常性等意思）和 δόξα

① 尼采：《权力意志》下卷，孙周兴译，北京：商务印书馆，2007 年，1389 页。

（意见、常识、信念等意思）。当古希腊人把上述 παρά 和 δόξα 二词合并使用时，一般是指超越常识或公众意见的特殊看法或观念，强调与一般见解或信念相异的特殊观点的复杂内容，特别是突出显示其充满内在矛盾的性质。所以，伴随着古希腊哲学思想的形成和传播过程，paradox 就成了哲学思考和讨论的一个重要概念，把它当成进行相互论辩的一个工具，用于揭示辩论对方的思想与论述中所隐含的矛盾。从此，paradox 就成为“悖论”的代名词，在希腊哲学发展中意义变得越来越丰富。

在古希腊的前苏格拉底时代，哲学尚不存在主流思想，经典传统尚未占据统治地位，也就是当哲学处于多元化的争论与探寻状态的时期，曾经出现过赫拉克利特和埃利亚的芝诺等思想家，他们利用人类语言所隐含的确定性与含糊性同时存在的特点，利用思想与语言在展现和表达过程中所遭遇的多种难题，进一步展现了悖论本身的丰富内容、积极意义及其潜在危机的性质，例如，芝诺所提出的“阿基里斯跑不过乌龟”和“飞矢不动”的悖论命题，都证明了悖论问题的提出，一方面有助于推动思想创造和文化的发展，另一方面又潜藏着文化创造的危机可能性。

关于语言在社会生活中的重要意义和中介作用，特别是关于语言在人类文化生活中的决定性意义，自古以来，一直都是西方社会理论家和思想家们的重视对象和研究中心。但是，从问题的提出和出现，到正确解决这些问题，总是要经历非常漫长和非常曲折的过程，而其解决过程又同整个西方文化和传统思想以及传统认识论的曲折发展过程密切相关。

西方文化从一开始就强调逻辑同语言正确使用的一致性。在古希腊时期，当苏格拉底和柏拉图建构认识论和逻辑学的时候，就确立了主观思想认识过程、客观对象真理结构和语言表达逻辑结构的同一性的基本原则。这就是说，主客体的同一性（identity of subject and object），不但要表现在语言论述中所用语词及有关语句的意义同被表达对象的本质的同一性，而且也要透过语言使用的这种同一性，实现主客体统一的真理结构的普遍化和客观化的目的。因此，语言使用的正确性，不但关系到正确遵守语言本身的规范化原则的问题，也关系到正确思维能否运作、并持续深入进行下去的问题，而且还关系到作为认识主体、道德主体和行为主体的人，能否正确地认识和表达客观对象的真理性问题，也是作为主体的人能否在社会中相互交流经验、并建构和协调主体间的相互关系的关键。

所以，作为西方逻辑中心主义（logocentrism）和语音中心主义（phonocentrism）的创始人，柏拉图早在他的《美诺篇》（Menoxenus）等对话录中，就提出了西方哲学史上第一个最有系统的“相论”或“理念

论”（Theory of Ideas），而且也具体地论述了逻辑中心主义和语音中心主义的重要性。柏拉图的相论或理念论试图避免思想、语言和论述中可能存在的悖论，以为只要严谨地遵守他所提出的逻辑同一性程序，就可以达到思想、语言和论述的一致性。

在柏拉图以前，智者派（sophist）思想家高尔吉亚（Gorgias de Leotium, 485—380 B.C.）就已经发现了客观存在的对象、认识客观对象和正确使用语言之间的关系的一致性、重要性和矛盾性。他曾经提出了一个著名的命题："第一，无物存在；第二，如果有某物存在，人也无法认识它；第三，即便可以认识它，也无法把它告诉别人。"高尔吉亚论证道：如果有某物，它或者是存在者，或者是非存在者，或者同时既是存在者又是非存在者。但是，存在者和非存在者都不存在。因为如果非存在者存在，存在者也存在，那么，在"存在"这点上，非存在者和存在者就成为同一个东西；这是矛盾的，不能成立的。而这样一来，两者都不存在。另一方面，既然非存在等于不存在，而且存在者和非存在者又是同一个东西，所以，存在者并不存在。然而，既然存在者和非存在者是一样的，那它们就不能成为这一个和那一个；因为如果它们分别成为这一个和那一个，那就不是一样了。但如果它们是一样的，它们就不是两个。由此可知，无物存在。这就是说，如果存在者并不是非存在者，也不是存在者和非存在者，而我们又无法在这以外设想任何别的东西，所以，结论就是"无物存在"。进一步说，如果我们所想的东西并不因为我们想它而存在，我们就想不到"存在"。因此，即便有某物存在，这个某物也是不可想到的，是思想所无法想到的，是不可认识的。最后，我们告诉别人时所使用的信号是语言，而语言并不是某种给予的和存在的东西。所以，我们对别人所说的，并不是存在的东西，而只是语言，只是某种异于给予的东西的东西。

显然，高尔吉亚以非常简练的语言和论述，表达了他对人的存在和世界的存在，对人的思想能力和认知能力，对于人所使用的语言的严重挑战。这一挑战不是无中生有的。他不但迎应人成为人所要面对的极其复杂而矛盾的问题，而且也深刻地表现出人生在世本身永远回避不了但必须正确解决的最基本问题：人本身、人所面对和环绕的世界、人的思想观念、人的各种作为以及人的语言。所有这些到底是什么？应该如何对待？要不要和怎么样去思考它？能不能把它们说出来？能不能通过语言去认识它们？它们之间究竟有没有关系？又存在着什么样的关系？这些关系对它们之中的每一个发生了什么样的影响？被哲学家和普通人当做毫无疑问和理

所当然的各种人生在世的问题，经高尔吉亚的发问，一下子就变成了令人类本身烦恼的问题；而且，高尔吉亚为我们揭示了文化思想创造所无法回避的基本悖论。

这些问题令人烦恼本来是正常的。人生在世并不是一帆风顺和永远符合理想的。人生来烦恼，烦恼伴随人的一生，这是人生最基本的道理，也是人生真相。但是，自从智者派的最后一位思想家普罗泰戈拉（Protagoas de Abdera, 480—408 B.C.）宣称“人是万物的尺度”（Man is the measure of all things.）以后，希腊哲学家，首先是苏格拉底和柏拉图，就极力为树立人的世界中心地位进行哲学论证，强调人的主体性建构的重要性。正是在这种哲学论证中，柏拉图不但强调人可以通过思想观念和认知而确立自己的主体地位，而且也可以通过思想观念和语言的同一运作去认识人之外的客体存在物。

关键问题是，在柏拉图看来，尽管我们所感觉到的都是一个一个具体的存在物，譬如一栋房子、一只鸟、一本书等等，但说出来的“房子”、“鸟”和“书”等等语词，却已经成为某种一般性的共相。不管我们如何力图说出各个不同的个别具体事物，当我们说这一栋房子、这一只鸟和这一本书的时候，这里所用的“这一栋”、“这一只”和“这一本”等等，仍然是脱离不开上述一般共相的特点，因为“这一栋”、“这一只”和“这一本”等等，都可以普遍地和一般地去说明和指示其他的任何事物。柏拉图所论证的，就是语词所包含的个别和一般、特殊和普遍、单相和共相的矛盾性及其统一性。正是透过语词的这种矛盾性及其统一性，人们才有可能运用语词去指谓和取代客观存在的具体事物，并在指谓某物时就已经同时地将某物的个别性和一般性统一起来。正如胡塞尔（Edmund Husserl, 1859—1938）所指出的，从苏格拉底和柏拉图开始，人们把巴门尼德（Parmenides, 540—480 B.C.）早就提出的“存在”问题转向了语词（共相）和语句（逻各斯）（logos）的问题。①

实际上，柏拉图所建立的逻辑中心主义和语音中心主义，并没有真正解决存在物和语言的关系问题。语词“房子”，把我们通过感官明明感觉到的一栋一栋具体的个别房子，一下子转变成为用来指称和表示实际存在的任何一栋房子的名称。也就是说，语词一旦指谓某个具体对象，就同时将该对象改变成为一般性的同类事物。同样的道理，这所房

---

① Husserl, E., *Husserliana Edmund Husserl Gesammelte Werke. Bd. VI. Die Krisis der europaeischen Wissenschaften und die Transzendentale Phaenomenologie.*La Haye. Martinus Nijhoff. (1954[1935-1936]: 25)

子的瓦片、栋梁和窗户等等，也因为我们用语词说出或指谓，即刻成为一般的瓦片、栋梁和窗户。就这样，一栋具体的实际房子，因为我们用语言去表达和对它思考而变成了许多不同的一般事物的集合。显然，柏拉图发现了：人是通过语言而将物变为共相，但他并没有实际解决关于这个共相的可知性的问题。仔细地加以分析，当我们说这是一栋房子的时候，根本不等于说"这"就是那栋实际的房子，同样也不等于说"这"与"一栋房子"是同一的。柏拉图所发明的"共相"，实际上就是要通过主体的人所说的话，用语词对于物的指谓，取代或代替实际的物。柏拉图极力论证的，是用语词运作的思想观念以及通过语词所指谓的概念同语词指谓的物之间的同一性。柏拉图忘记了他所论证的并不是思想观念、语词所指谓的概念和语词指谓的物之间的实际同一性，而只是它们之间的认识论上和逻辑的同一性。

从那以后，西方传统思想和文化，就始终以论证语词论述同论述对象的物之间的同一或符合为发展主轴，并将两者的认识论上和逻辑的同一性与两者的实际同一性混为一谈。

从根本上讲，关于共相的理论是认知论（Theory of Knowledge）和真理论（Theory of Truth）的核心。但是，不论是柏拉图或其师苏格拉底，他们关于建构共相理论的一切努力，不但不是单纯局限于认知论和真理论，而且，都与语言有关。也就是说，他们的逻辑中心主义从一开始就是同他们的语音中心主义密切相关的。柏拉图的早期对话录《卡尔米德篇》（Charmides）深刻地指出：作为认知主体的人所追求的最重要的知识，并不是用来具体地辨别事物和学会做事的各种专门技能和技艺知识，而是能给人带来最大幸福的一般知识。而一般知识基本上又分为自我节制的知识和分辨善恶的知识。这就是说，由语词所构成的"共相"，作为普遍者，不但可以为个人及其行为提供客观的正确标准，而且也同时由于其本身的存在而使人树立善的理念，为人带来幸福。正是在这里，苏格拉底和柏拉图为西方文化建构了贯通认识论和道德哲学为一体的人的主体化哲学。将认识论同道德意识的建构密切地关联起来，在西方文化和思想史上是一件非常重要的大事。新康德主义者文德尔班（Wilhelm Windelband, 1848—1915）对此给予了高度评价。他认为这是道德意识在历史上第一次彻底明确地作为认识论基本原理而出现，因为道德没有知识是不可能的；这就好像追求理想对象的人，不但要认识清楚这个对象，而且总是力求占有他所爱的对象一样。①

① Windelband, W., *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*. Tübingen. 1892: 12-15.

关于认识和道德活动的基本原则的一致性，对于自然科学的建构和发展固然是重要的，但对于社会科学和人文科学来说尤其重要。上述原则实际上向人们揭示了一条重要的人生真理：人活在世界上，不但要认识自己和周围的世界，而且要懂得以正确原则处理自身同他人和同他物的关系。为此，柏拉图等人把树立人的主体地位放在首位，并确立了保障人的主体地位所必须遵守的一系列重要原则。柏拉图等人的重要贡献在于：人的主体地位，不只是表现在认识活动中，不只是体现在人对于其周围事物的了解和掌握，不只是体现在对于对象的本质和规律的掌控之上，而且，更重要的是，作为主体的人自身，通过对于其周围的人和物的认识活动而进行自我意识的不断提升。首先在精神生活和意识层面确立自身对于他者的优先地位，显示出自身从内在精神生命来说是优秀和高尚的：一方面相对于最高的造物主神来说，无愧于人作为世间万物之灵的称号，另一方面，相对于世间的他人和他物来说，又无愧于人自身作为自身的主人，有能力以自律自我节制，认清符合自己的地位和身份所应尽的义务和责任，并以此为基础，不但在认知活动中，而且也在一切社会活动中，包括劳动生产活动、道德实践和政治活动在内，正确处理自身同他人和他物的关系。这就是柏拉图在《理想国》（*Republic*）中所阐述的真理、善和正义的一致性的基本指导思想。

柏拉图的逻辑中心主义和语音中心主义的“相论”，在他的中期对话录《斐多篇》（Phaedrus）和后期对话录《智者篇》（Sophist）等，都有了进一步的发展。在《斐多篇》中柏拉图强调：“相”是单一的、同一的，而不是组合而成的。具体事物则相反，是组合而成的，不是单一和同一的。相是不变的，具体事物是多变的。相是看不见的和感觉不到的，只能通过思想去掌握。具体事物相反，是看得见和感觉得到。相是纯粹的，具体事物是不纯粹的。相是永恒的，不朽的。具体事物不是永恒的。为了说明“相”的特性，柏拉图求助于逻各斯，也就是话语。

柏拉图承认，通过话语及逻各斯去说明“相”的特性，是把话语当做实际存在的“相”的中介，也就是说，把话语当做“相”的存在以及“相”同“相”所表现的其他事物的中间手段。

由于柏拉图花费了相当大的精力去论证话语、相、现象、主体和客体之间的同一性关系，并以此确立西方逻辑中心主义和语音中心主义的基本原则，所以他不仅对于方法论，而且也对整个西方人文科学和社会科学的发展，对于西方知识论和道德论以及政治科学的发展，甚至对于西方人生活处世的方式产生了深远的影响。正因为这样，要正确理解西方文化的基

本精神，要了解西方人的思考和生活的模式，要了解西方社会理论发展的特点，要了解西方文化和西方语言之间的内在特殊关系及其对于社会理论发展的影响，要正确了解20世纪60年代发生于西方学术界的“语言学的转折”的极其深刻的意义，就不能不反复分析和省思柏拉图所做的整个论证过程。

在论证过程中，柏拉图非常重视话语本身活生生的表达、语词选择、语气和文风的灵活表现过程，重视话语形成和表达过程中同说话者本身的各种思想感情和意识的变化过程的关系，也重视话语的形成和表达过程中说话者同对话者关系的变化以及相应于这种变化由说话者在话语中做出的灵活反应。柏拉图之所以如此重视话语的实现过程，就是因为话语真正地体现了说话者的思想之道和生活之道。

在柏拉图所有的对话录中，尤其是在《斐多篇》和《智者篇》中，借苏格拉底之口，特别是借苏格拉底同其对话者的实际论辩过程，论证话语表达出的认知和道德实践的一致性，论证人生在世、追求真理、追求善的一致性及其同话语的正确运用的密切关系。

在《斐多篇》中，在论证“相”的存在时，他通过苏格拉底之口指出，由于“相”是一种最高的存在，是一种理想的对象，采取了最抽象不可见的形式而存在；而人又不得不生活在感性的有形世界中，总是不可能通过自己的感官直接观察到相的存在，所以，人不得已要靠某种中间的手段去认识“相”的存在，而这种中间的手段就是逻各斯，就是正确使用的话语。这就好像一个人看日食不能直接去看太阳一样，只能通过水中太阳的影子来看太阳。所以，求助于逻各斯，固然可以通过它而认识存在和真理，但它毕竟是一种“次好的”第二等方式。柏拉图本来要讲的是真实存在的“相”本身，而“相”本身是超感性和超知觉的，但悲剧就在于，人为了说明它，还是不得不借助于感性知觉的东西，而且，也不得不借助于充满矛盾的语言。为此，他经常不得不承认，他所要说的哲学，只能用第二等的次好的方法来讲。

所以，用话语讲出来的“相”，已经不是柏拉图原先所想象的纯粹的“相”，而只是它的影子。柏拉图虽然已经模糊地意识到：不得不使用日常的词汇和语言会伤害纯粹的“相”的本质，但除了借助于逻各斯之外，他又找不到别的办法。

为了论证逻各斯所表达的存在的性质具有真理的意义，柏拉图绞尽脑汁提出一系列逻辑原则，论证逻各斯具有正当化的性质。他所提出的逻辑原则，包括他所提出的“假设法”和“比喻法”之类。柏拉图的假设法的

特点，就是从结果推原因，从最直接可感知到的原因，逐级上升，借用语言的概括功能不断地抽象，直到最后最抽象的、也就是无法感知到的终极原因。由于柏拉图的认识论同时具有目的论的道德性质，因此，他所说的终极原因也成了所谓的“最高目的”，即“至善”。因此，他的假设法就是寻求最终目的的假设法，是一种向内的、向上的和走向更高的、以至于最高的逻各斯的推理过程。

柏拉图在《智者篇》中强调：“必须肯定逻各斯是存在的一个‘种’。如果剥夺了它，也就是剥夺了哲学，这可是非常严重的事情。现在我们对逻各斯的性质取得一致的看法，因为如果没有逻各斯，那就什么都不能说了。”[①]在这里，柏拉图巧妙地通过语言概括的抽象性、相的不可感知性、实际的存在在认知过程中的二重化，一下子把语词中抽象的概括性变成了实际的逻各斯的“种”的存在。由此，柏拉图又把逻各斯的“种”的存在变成了客观事物的真理的客观存在。由此可见，把认识中的语言的“种”的存在等同于客观对象的真理的存在，是西方逻辑中心主义和语音中心主义文化的基石。

柏拉图认为，思想（*dianoia*）、逻各斯和现象（*phantasia*）三者都是有真有假的。他说：“思想和逻各斯是相同的，不过思想是灵魂内部不发出声音的对话，而将它发出声音来就是逻各斯（说话、判断）。逻各斯中有肯定和否定，灵魂中无声思想的肯定和否定就是意见（*doxa*），通过感官知觉到的意见便是现象。所以，思想是灵魂自己的自我对话。思想的结果产生意见，和感觉结合的意见就是现象，它们都和逻各斯一样，其中有一些在某种情况下是假的。”[②]

至此，柏拉图不但确立了人作为概念间逻辑关系的主体性地位，而且也强调了说话的逻各斯的优先地位。而且，这也决定了柏拉图哲学的道德理想并不在于实现个人的智慧能力和幸福，而是在于追求人类整体作为一个“种”的伦理的完美。也就是说，凡是在道德意义上真实存在的东西，都不是属于个别人的，而是全人类的；这样一种最高的伦理理想，就是个人在国家中的有机结合。伦理理想于是变成了政治理想。胡塞尔对于柏拉图的上述结论给予高度评价，他认为柏拉图哲学对于人类普遍理想的哲学论证及其胜利，正体现了西方主体性哲学的第一次胜利，因为对于类概念的肯定以及将类概念当做人生理想，当做认识目标和道德目的，就意味着：

---

① Plato, *Sophists*. In *The Collected Dialogues*. Eds. By E. Hamilton / H. Cairns. Princeton. Princeton University Press. 1973: 260a-b.

② Ibid.: 263d.

实现认识和道德的最高目标是整个人类、而不是个人所能完成的理想。

西方文化从一开始建构所面临的上述矛盾或悲剧，是人这个特殊的生存物本身的双重生命及其在生活中的双重需要所引起的。人的双重生命及其肉体和精神上的双重需要，固然显示着人的高于其他生物的优越性，显示出人的生命本身包含着永远不断超越、永远不满足于现状、永远追求更高自由的永不枯竭的内在动力，使人类有可能创立并不断发展自己的文化，不断建构和改善自己所追求的生活世界（the world of life）。但是，同时，也显示出人的生命存在本身内含着永远不可克服的矛盾和困扰，使人永远处于不满足的匮乏精神状态，并以永无止境的“不满足”来折磨自己；也使人的任何文化建构过程及其文化产品内含着二重性：一方面超越旧的文化，另一方面又面临着被改造和被克服的命运。而在这过程中，文化创造及其产品的二重性，又体现在人的语言本身的二重性。

语言，如前所述，作为人所追求的理想和现实对象之间的中介，作为人的思想同其现实对象、同其理想对象之间的双重中介，作为被描述和被表达的对象和实际对象之中介，作为主体的人同他周围的他物和他人关系的中介，也作为现实文化同过去和将来的文化之间、也就是作为“在场出席”的文化同一切“不在场”或“缺席”的文化之间的中介，不可避免地包含着、并时时呈现出上述人本身及其文化的二重性。但是，语言的二重性，作为语言一种特殊的社会符号体系的二重性，又不同于上述人本身及其文化的二重性。具体说来，语言的二重性，就是语言的有限性和无限性、封闭性和开放性、精确性和模糊性、一义性和多义性、共时性和历时性、可表达性和不可表达性……

实际上，人本身、人的文化和人的语言的二重性及其悖论，一方面是三者各自的本性和结构所产生和决定的，另一方面又是三者之间密不可分的关系所决定的。同时，三者中任何一方的二重性，对于三者中另外两方的二重性，又保持着相互决定和相互依赖的关系。因此，在研究西方文化的发展过程及其各阶段文化的时候，一方面要看到上述三者二重性特征的具体历史表现及其对于不同时代文化的影响，另一方面又要深入分析三者各自不同的二重性的具体演变状况以及各时代思想家们对于这些二重性的具体态度。

西方文化和社会理论的发展过程，深刻地表明人本身、人所处的客观世界、人在实际言行中所涉及的生活世界、人的认识和各种社会活动、人的文化以及人的语言的双重性及其矛盾，都是紧密地联系在一起相互影响和相互渗透，但同时又各自表现出不同的特殊性质。人的文化的发展过

程，不但表现了上述矛盾的不断变化和发展，也表现了从事文化创造的人本身对这些矛盾的认识状况以及这些认识状况对于不同历史文化的影响(其中始终包括积极影响和消极影响两方面)。

如果说，上述相互联系而又各自不同的二重性对于西方文化发展的影响呈现出一种客观的历史演化过程的话，那么，各时代的思想家们对于这些二重性及其悖论的具体态度就在很大程度上表现出人的主观因素对于自己所创造的文化的约束性和限制。而在这后一方面，关于语言的二重性的认识过程和状况，对于以逻辑中心主义和语音中心主义为基本原则的西方文化来说，是一个决定性的重要因素。

正是对于语言二重性的认识过程和状况，不但显示了不同时代的西方思想家对于人本身、社会、自然世界以及文化的不同态度，显示出不同历史时代西方文化的特征，而且，也在很大程度上表现了西方思想家的自我意识和正确处理语言的界限同认识理想之间的矛盾，正确处理语言同整个文化之间的关系。西方文化的发展证明：上述过程是非常复杂而曲折的，人类在文化创造中为此付出的代价也是不可估量的。但总的来说，西方文化的发展是同不同时代的思想家们对于语言的二重性的认识，同对于语言和人的文化的相互关系的认识密切相关的。社会理论作为西方文化中深刻涉及到社会和文化结构和性质的重要组成部分，其发展尤其同不同时代的思想家们对于语言的二重性的认识，同对于语言和人的文化的相互关系的认识有直接的关联。

西方文化经历罗马天主教统治的中世纪时期之后，开始进入近代启蒙运动（age of enlightenment）的时代。文化的转折仍然以人、人的思想、世界对象的存在、社会以及语言的相互关系为轴心而展开和实现。作为近代文化和思想的开创者，笛卡尔最先明确扭转了对于上述重要关系的观点。

如果说在古希腊思想家们所强调的是被经验到的个别同被语言概括的一般的对立的话，那么，从笛卡尔开始的近代西方思想所重视的是经验与思维的对立。前一种对立是从“存在”的角度，而后一种对立则是从认识论的角度提出来的。两种对立表现了思想模式的转变，同时也呈现出西方人生活态度和生活理想的变化。

从笛卡尔开始的近代西方思想和西方文化的一个最重要的贡献，就是把从古希腊以来所提出的人的主体化的目标进一步从认识论和社会实践两个层面真正落实下来。西方思想和文化，经历了一段相当漫长而曲折的历史实践和付出了巨大的精神代价后，才有可能实现上述认识论的转折

(epistemological turn)。

当古希腊人激烈争论"什么是存在本身"的时候，他们虽然也是关心人类自己的命运，因而关心自己周围世界的本质，但是，他们毕竟代表着人类童年和不成熟阶段的朴素认识方式，尤其缺乏丰富的生活经验。他们对于人类自己和世界各个局部组成部分缺乏深入的专门知识，以致使上述"什么是存在本身"的问题只能停留在一般性的形上学和本体论的抽象探究层面上。在这种情况下，人的主体化的问题只能停留在抽象的理念上。所以，从古希腊到文艺复兴前夕，长达一千多年的历史过程中，西方文化所提出的主体化的理念，实际上并没有真正地在社会生活中实现。在这段时间，不论是政治制度和社会制度，还是作为指导原则的神学、哲学和占统治地位的意识形态，都强调人从属于和服从于最高的神。因此，人的主体化仍然是一句空话。

这种状况也表现在关于"存在"和语言关系的形上学争论上。从赫拉克利特（Heraclitus, 544—483 B.C.）和巴门尼德提出"存在"的问题以后，相当长的时间里，西方哲学和文化一直在激烈争论"存在"、"思想"和"语言"的相互关系，目的在于探索：人作为"会说话的动物"，是如何通过语言从具体存在的个别对象中把握其一般的本质。在探索过程中，从苏格拉底、柏拉图到奥古斯丁（Saint Augustin, 354—430）为代表的教父哲学（philosophy of Fathers），再到托马斯·阿奎那为代表的经院哲学，争论的重点仍然是存在中的"个别"事物同语言的"一般"的关系。在此基础上，他们争论：第一，用语言表达出来的关于"存在"的概念究竟是不是存在本身？第二，人的思想能否通过语言，正确地认识作为对象的存在？第三，人的思想能否通过语言，正确地表达已被认识的存在？所有这些争论，重复了古希腊的争论，并典型地表现在中世纪晚期经院哲学内部唯实论（realism）和唯名论（nominalism）之间的争论上。唯名论和唯实论的争论，围绕着语词与存在的关系，争论着表达存在的语词究竟是单纯的"名"还是实际的"存在"。

这场争论一方面表现了西方文化发展的一个重要特征，也就是始终围绕着"存在"和人的关系，而在"存在"和人之间则是靠"思想"和"语言"作为中介；另一方面，也表现了西方文化在未成熟阶段的一个重要特征，就是未能对人的实际劳动、认识和道德活动进行本体论的研究，忽略了经验对于人的主体化地位的重要意义。从西方思想史来看，柏拉图所建构的理念世界以及理念世界对于现实世界的优先地位的基本原则，同中世纪天主教会所强调的神的世界对于人的世界的支配地位的原则是完全一

致的，都是强调人的命运必须由超经验的彼岸世界来决定。认识论转折的重要意义就是扭转上述通行于古希腊和罗马社会的旧原则，建立起由人自己，而不是人的实际生活世界之上或之外的彼岸世界的理念或神来决定人的命运，决定人在现实社会和生活世界中的行动原则。这一特征明显地影响西方思想对于语言的进一步研究，特别是未能从生活和经验的角度深入研究语言的意义。

由此可见，西方哲学家和思想家经常通过对思想和语言中的悖论问题的分析，对哲学和文化进行剖析。在近代哲学史上，类似于悖论的“二律背反”就是康德在《纯粹理性批判》中提出来的。康德所提出的“有限与无限”、“可分与不可分”、“自由与不自由”和“神的存在与不存在”四项二律背反，进一步展现了悖论本身的难以克服性，及其与语言和思想本质的关联。所以，悖论有时也与“矛盾”、“二律背反”等相类似。

值得指出的是，从 19 世纪末以后，由于数学、数理逻辑以及整个科学技术的发展，从自然科学的角度进一步揭示了悖论本身在思想和语言中的必然性。

后现代主义对西方文化及其思想创造中的固有悖论进行了深刻的分析。他们对于现代性内在悖论的揭露和分析，恰好揭示了西方文化和思想的所有危机的历史根源。

第五章　后现代艺术对传统艺术的叛逆

第一节　后现代反艺术对艺术定义的探讨

后现代反艺术对于艺术所下的否定性定义，首先是对抗和批判自柏拉图以来传统文化对艺术的定义；具有反形而上学、反逻辑、反语言和超语言的意义。同时，这一批判实际上也是试图将艺术提升到人类精神活动的最高地位，使它位于哲学和科学之上，使艺术具有与人的生命相攸关的本体论意义。

早在苏格拉底和柏拉图的古希腊时代，为了确立语音中心主义和逻辑中心主义，这两位思想家都把具有本体论意义的哲学形而上学放在至高无上的地位。柏拉图在《美诺篇》论述形式或理念的重要性时指出：对任何事物寻求定义，实际上就是寻求形式或理念。它们是属于最抽象和最一般层面的相。相的一般性质使它具有普遍性，也就是具有高于一切具体而特殊的事物的特性，因而也是产生和决定这些特殊事物的基础和根基。亚里士多德在《形而上学》第一卷谈到了苏格拉底和柏拉图有关相的优越性的论述。他说："苏格拉底忙于研究伦理问题而忽略了作为整体的自然世界，只在伦理中寻求普遍的东西，开始专心致志寻求定义。柏拉图接受他的教导，但是认为不能将它应用于感性事物上，只能应用于另一类东西。他的理由是：可感觉的事物永远处在变动中，所以共同的普遍定义不能是任何感性事物的定义。这另一类东西柏拉图称之为相。他说感性事物是依靠它们并以它们为名的；而且众多事物是由分有与其同名的相而存在的。"[①]亚里士多德在上段话中所说的分有，实际上也就是苏格拉底和柏拉图学派沿用普罗泰戈拉学派的模仿概念的结果。当柏拉图在其他著作中谈到音乐、图画和雕塑等艺术活动时，他进一步使用模仿的概念，从而将艺术及其产品当做是模仿的模仿，也就是比低于相的实际事物还低；因为柏拉图认为，世界上的各种事物是具有本体论性质的相的模仿，而艺术不过是对于相的模仿的模仿。柏拉图接着在《国

① Aristotle, *Metaphysics*. 987a29-b14. In Aristotle 1981: 700-701.

家篇》和《巴门尼德篇》中进一步指出，只有神才能创造唯一的一张真正的床的型；也就是说，神由此制造了唯一的天然的床，也就是柏拉图所说的床的型（相）。在现实生活中的木匠制造了实在的床，而制造过程中，木匠是以床的型作为模本而摹仿的。画家又以木匠所造的床为模型进行摹仿而画出了床的画，因此，画家所画的只是床的型的摹仿的摹仿，它距离真实的床的型最远，也是最不真实。[①]柏拉图还在《国家篇》中进一步批评诗歌和艺术，认为诗人和艺术家，作为模仿者，是属于既无知识、也无正确意见的人，他们只是同人的灵魂最低下的部分打交道。柏拉图认为人的灵魂分成三大部分：第一部分是理性，它是用来学习的，它所追求的是真理和智能；第二部分是激情，是用来表现喜怒哀乐，而它所爱好的是名誉和胜利；第三部分是欲望，它所爱好的是利益和钱财。智慧和理性是最高的，只有哲学家才懂得真正的快乐和意义。所以，应该由哲学家统治城邦，正确地引导和教育人民大众。诗人和艺术家只是满足我们灵魂中的情感，激发爱和怒、苦和乐以及各种欲望。显然，柏拉图是抬高哲学而贬低艺术和诗歌的。[②]

后现代的反艺术，虽然以破坏和颠覆传统艺术为基本宗旨，但它对艺术的根本性质感兴趣。然而，后现代的反艺术不同于传统美学，在探讨艺术的本性时，不是首先肯定艺术的可定义性，当然也不急于对艺术下什么定义。后现代反艺术在这个问题上所采取的基本态度是：以艺术的不可界定为理由，首先强调艺术的非定义性和无定义性。换句话说，后现代反艺术恰好采用不下定义或否定定义的方式，对艺术下否定性的定义；或者，也可以说，后现代反艺术是在不断否定艺术本身的过程中而肯定艺术的生活价值。

所以，后现代反艺术同时具有否定和肯定的两面。就否定的一面而言，它是反传统形而上学、逻辑中心主义和语音中心主义的必然表现和结果；就肯定的一面而言，它是将艺术从传统的定义中，也就是从理性中心主义和语音中心主义的牢笼中解脱出来，返回到自然和生活中，这是对于艺术的生活本体论意义的确认，也是艺术本身从自然界和人的生命活动中获取其生命力而同自然并存繁荣的保障。

德里达在《书写和延异》以及在他和德文宁合著的《论阿尔托：照片和图画》（*Artaud: Portraits, Dessins.* 1988）中对传统艺术进行彻底否定的批判。在德里达看来，经过传统形而上学、逻辑和语言的限定和表达的艺

① Plato, *Republic.* 597c-d; 598a-d. In Plato 1973: 821-823.

② Ibid.: 832-834.

术，已经不是原原本本以自然面目而呈现的艺术活动本身。在传统形而上学基础上，经逻辑的理性加工和清理，由传统语言的途径和形式所表达和表现的一切艺术，都是神学性的（théologique）。[①]他所说的艺术神学性，指的是艺术由于形而上学、逻辑中心主义和语音中心主义的介入而被神秘化，成为在艺术活动和作品中不在场的社会文化宰制者用以表达其理念和获取其利益的工具。就艺术的本来意义来说，艺术活动及其产品同形而上学、逻辑和语言是毫不相干的。真正原本意义的艺术，是人的思想情感及其各种身体活动的自我表现和艺术性表演，是人的思想情感和肉体表演的赤裸裸呈现，是身体和原初欲望的直接流露，是它们意欲突破和超越现实约束的本能性努力。艺术一旦被形而上学、逻辑和语言所介入和控制，在形而上学、逻辑和语言运作过程中所关联的一切社会和文化因素，都默默地且不自觉地潜入艺术中，破坏艺术内部各内在构成部分之间的自然协调比例结构，同时也使艺术成为语言中一切不在场的力量的附属品。同时，艺术同艺术创作中紧密地与自然、与生活相关联的各种因素，也因形而上学和语言的介入而被排斥或被扭曲。这样一来，不但艺术中原本内在于艺术创作活动的自然生命被扼杀，同时，艺术创作中原本同人的整个生命活动相关联的因素也被改造和修正。所以，经过形而上学、逻辑和语言改造的传统艺术，本来就已经不是艺术本身。正如德里达所说："西方戏剧的剧场——这也是它的本质力量——所做的一切努力，到头来只是为了磨灭舞台。"[②]换句话说，传统艺术在传统文化中的附属地位，特别是传统艺术长期被传统语言所控制的历史，已经前结构地决定了传统艺术必然采取语言表达和语言呈现的基本形式；而传统艺术中所表现出来的那些各种各样具有艺术特色和风格的所谓艺术形式，只不过成为艺术的语言表达形式的附属品。换句话说，传统艺术中的表达形式总是居于优先和决定性地位，具有方向性的指导意义；而艺术所表达的那些艺术形式，反而居于次要地位，处处被艺术的语言表达形式所操纵，并在很大程度上决定其实际意义。所以，在传统艺术的表达和呈现中，出现在读者和观众面前的艺术，只是以逻辑和语言形式所表达的那个隐藏于其背后的原本艺术形式的替身，只不过这种替身被传统文化和传统形而上学冒牌地称为艺术。关于这点，活跃于第二次世界大战及其后的法国诗人和剧作家阿尔托早就有所揭露。阿尔托在1938年所写的《戏剧及其副本》（*Le théatre et son double*）一书中，曾经提出过"残酷戏剧"（le théatre de la cruauté）的概念。阿尔

① Derrid a, J., *L'Écriture et la Différance*. Paris: Seuil. 1967: 35.
② Ibid.: 347.

托认为，戏剧应该通过舞台表演将人的自然生活赤裸裸地呈现出来，不需要经过文本或台词的表达或对话，而让演员的肉体表演自然地表达戏剧本身所要呈现的东西。阿尔托反对文本的语言、演员的对话话语以及在舞台之外的各种语言文字对于表演的干预。他认为，被剧作家的文本语言文字和思想所窃据和占领的舞台，由那些听话的演员和导演说出来的话所控制的剧情和舞台表演，都是非真正的舞台，都是远离真正舞台的本来面目。正是由于西方传统形而上学和语音中心主义的统治，那些真正的舞台替身反而流行于戏剧表演中，它们的一再重复，使替身反而成为具有正当化地位的戏剧舞台。

其实，任何一个具有自由创造精神作家和艺术家，都会在其艺术创作实践中感受到传统形而上学和语言的约束，都会感受到它们对于真正艺术的排斥。因此，同阿尔托同时代的法国剧作家和导演查理·杜连（Charles Dullin, 1885—1949）也主张戏剧不能单纯搬用剧本，极力抵制剧本原作者文本对于舞台表演的干预。而对于传统语言干预的反抗，同时也在文学界和戏剧以外的其他领域积极展开。在文学界，对传统语言进行批判，并力图使文学摆脱语言支配的叛逆活动，在这一时期，首先是由贝克特和热内等人带头发起的。在文学和艺术领域中，这股反语言的创作活动，实际上就是对于传统艺术定义的否定，也是后现代反艺术对于艺术反定义主张的表现。

给艺术下定义，就是用语言按照逻辑原则对艺术加以限定。但是，在第二次世界大战末期，首先是在法国文学艺术界，一批作家和艺术家强烈地感受到传统艺术受语言定义限制的痛苦。所以，在贝克特和热内的作品中，他们用传统语言去破坏传统语言，让传统语言本身在其内部结构及其运用中自相残杀，并显露传统语言本身的丑陋和矛盾，让传统语言在其荒谬的自我表演中显示其对于文学艺术无能为力的本性。

文学作品本来要靠文学的语言来构成，没有无语言的文学作品。所以，长期以来，文学是艺术中最受传统语言约束和干预的领域，也是传统语言高于艺术的最典型的场所。后现代主义者所思考的问题，正好是向传统文学和传统文学中的语言优先主义挑战，试图使文学的革命导致一种反文学的结果，以反文学来从事真正的文学创作活动，使文学创作活动获得新的生命。

显然，以反文学达到文学创作的自由活动，首先就是在文学创作中不断破坏传统语言的基本原则，使任何一个创作程序都变成为非语言、反语言和超语言的探索过程，使文学作品中隐藏的艺术生命，在超脱语言的升

华中成为文学作品的灵魂。这样一来，文学创作，作为一种反文学，就变成为在使用语言中不断破坏和超越语言的过程。贝克特和热内作为反文学的先锋，写出了一系列用语言反语言和超语言的作品。

艺术的无定义和否定性定义，还意味着后现代反艺术对于传统美学的否定。后现代反艺术早在荒诞剧创作阶段就已经通过荒诞原则，将传统形而上学、理性、语言和美的原则从艺术创作中驱逐出去。到了后现代反艺术成熟阶段，对于传统美的标准和基本原则的批判进一步发展到了极端。不但艺术不应该以美作为基本标准和基本原则，而且，艺术本身在后现代主义者看来，根本就无所谓美不美的问题。艺术不是以美的原则作为定义标准，而是以艺术创作者和欣赏者的自由创造和自由鉴赏为基本原则。只要艺术家本身及其鉴赏者认定其创作过程和作品的艺术性，艺术本身就直接地呈现出来。因此，艺术不但不需要定义，也不需要在艺术创作之外的任何一个他者的核准或承认。艺术是参与艺术游戏活动的一切参与者的生命，因此，艺术本身的存在及其生命就由一切相关的游戏者来确定和维持。

第二节　后现代“反艺术”对艺术定义的特殊方式

后现代主义者在批判传统文化的各种艺术定义的过程中，不再拘泥于下定义的恶性循环逻辑推理和分析活动，不是再寻求什么新定义；而是从根本上否定给艺术下定义的必要性，也否定给艺术定义的可能性，从而使当代艺术真正地逃出各种定义的约束，而变成为没有定义和反定义的最自由创造活动。

正因为这样，阿多诺早在1969年出版其《美学理论》时就明确地指出：当代艺术的自明性和自身可理解性已经丧失殆尽。一切有关艺术的事情，例如艺术的内在生命，艺术同社会的关系以及艺术存在的权利等等，都成了问题。艺术所追求的绝对自由，处处与社会的约束和不自由相对抗。关于艺术在社会中的地位和功能的问题也变成为不可确定。[1]

阿多诺虽然不隶属于后现代主义的思想家，而且，他的思想中有相当一部分保留了现代古典美学的基本观点，但是，他和本雅明一样，往往在其古典美学观念的论述中，夹杂许多属于后现代美学的思想观点；同时，他们的美学理论都明显呈现出含糊和不确定的特征。因此，阿多诺上述有关艺术社会地位和功能不确定性的观点，就具有后现代主义反艺术美学的

① Adorno, Th. W., *Aesthetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1973: 9-10.

特征。

阿多诺在《美学理论》中还明确指出，从理论上探索艺术的根源或起源的问题，是没有意义的。他说："艺术和它的概念，由于随着历史的发展而不断改变环绕着它们的各种组成因素，要做出定义是会受到挫折的。而且，为了寻求足以支持它的其他因素的某些基本和主要的层面、而试图返回到艺术的起源中去，并试图由此确定艺术的本质，是不可能的。"[①]显然，阿多诺是反对追随传统形而上学，反对以所谓某种最后原则或终极原则作为艺术的本体论基础。在这一点上，阿多诺的美学已经包含了后现代反艺术美学关于艺术不确定性的基本观点。正因为这样，后现代主义理论家詹明信也指出"阿多诺是后现代主义的例证，或他至少有后现代主义的某些特点"[②]。

和阿多诺一样，本雅明虽然深受法兰克福学派新马克思主义和卢卡奇美学的影响，但也主张不从本体论终极原则的角度去探讨艺术的本质。本雅明在研究艺术的过程中，往往针对不同的问题提出前后不一贯的观点，这使他的美学始终呈现出含糊和不确定的特征。他的美学的含糊性和不确定性，正是源自关于艺术含糊性和不确定性本质的基本看法。他在一篇论卡夫卡的美学论文中强调：他所要把握的是资本主义危机时代艺术的政治和神秘的两面。而他在《德国悲剧的起源》（*The Origin of German Tragic Drama*, 1977）一书中则强调运用寓意或讽喻的模棱两可和象征的双重形式对待当代社会和艺术的各种神秘现象。[③]艺术和环绕着艺术创作的氛围都是含糊不清和不确定的，甚至含有某种神秘不可言说的性质。因此，不论是对艺术的本质，还是对艺术创作中的各种具体问题，都不应以僵化和确定不变的原则进行分析和研究。

后现代反艺术美学对于艺术的本质及其定义，也同样表现出模棱两可和含糊不清的态度。这是同后现代主义者主张艺术本质不确定性基本观点紧密相关的。对于艺术这样一种以游戏形式进行的人类自由创作活动，只能采取同样带有游戏性的态度。因此，后现代反艺术美学对艺术的基本态度，就是以艺术的游戏性、不确定性、含糊性和不断自我再生产性的特征去对待艺术本身。

① Adorno, Th. W., *Aesthetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1973: 11.

② 弗雷德里克·詹姆逊：《快感：文化与政治》，王逢振等译，北京：中国社会科学出版社，1998年，229页。

③ Benjamin, W., *The Origin of German Tragic Drama*. 1977.

第三节　后现代艺术品的时间结构

利奥塔和后现代主义者既不愿意完全肯定现实，也不愿意完全肯定未来。在他们看来，如果未来是可以肯定的话，那么，这种未来也必定和现实一样是不可取的，因为这种未来具有同现实一样的形式化和确定化特征。

显然，后现代主义虽然强调此刻的重要性，但它所追求和鼓励的，是现在或此时此刻的不稳定性和变动性，是它导向未来的多种可能性。[①]作为现在的时间，之所以可贵，正是在于它的绝对性；而它的绝对性就在于它永远都是不可捉摸的，而且也是永远不可把握的，因为它始终都是“还不是”或“已不再呈现”（il n'est pas encore ou dèjà plus présent）。为了把握它的呈现本身以及它的活生生的创造性生命，人们永远都觉得它不是过早，就是太迟了。[②]

作为时间一瞬间的现在因它的不可捉摸性和不可预见性而永远保持新的特征。

利奥塔明确地指出：现在的这种瞬间性存在，是其他任何时间结构所没有的。其实，一切时间都是由瞬间所组成，也可以说是由瞬间所堆积起来。传统的时间概念，实际上是传统思想家们以瞬间为基础推算出来的：向前推，就构成未来，向后退，就构成过去。由此可见，瞬间以外的过去和未来，都是想象出来，是以传统的逻辑概念及推理原则所概括出来。反之，瞬间才是最可靠和最实际。瞬间之所以可贵，是因为它是一种“永远保持的初生状态”。

正因为这样，利奥塔在谈到后现代主义作品的生命力时说：“一部作品之所以可以成为现代的，仅仅是因为它首先是后现代的。这样来理解的后现代主义，不是作为其终结的现代主义，而是处于其初生状态的现代主义，而且这个初生状态是经久不变的。”[③]所以，利奥塔所宣称的后现代精神，主要是要保持自由创造时所呈现的活生生的生命力；这种活生生的生命力在每次创作中只能呈现在它的瞬间的创作过程中，是不可替代和不可重复的。创作中的生命力一旦变成为作品，其创作中的瞬间就结束了，因而也就宣告它的死亡。

作为瞬间的现在，“永远的初生状态”既不属于系统化的单向直线性

① Lyotard, *L'inhumain*. Paris. 1988: 70.
② Ibid.
③ Lyotard, *La condition postmoderne*. Paris:Minuit. 1979: 79.

时间系列，也不属于单向直线性因果环节。初生状态不是固定在呈结构状的时间体系之中，而是像游戏一样，像机遇和偶然一样，以时间的瞬间形式不规则地随自由创造的活动而产生。所以，后现代主义者所谈论的时间，就如同诺贝尔文学奖获得者奥克达维约·帕兹所说的那样，既是时间，也是非时间；当它作为时间而呈现时，它是非时间系列中的瞬间，它与时间系列中的任何其他瞬间毫无关系。初生状态时的瞬间，就是自律的、独特的瞬间，它唯与时间系列无关，才有可能导向未来任何方向。因此，对于利奥塔来说，不存在系列化、系统化和结构化的时间。如果谈到时间的话，只能是无中心、无秩序、无定向的点状的瞬间，即正在活生生地创作的那一刹那。正如他所说，这是不可捉摸和不可表达的时间。

利奥塔在《非人》中，提出了“重复”的新的后现代意义。他认为，重复是为了避免重复而重复（la répétition s'évade de la répétition pour se répéter）。而且，重复为了使自己被遗忘，不断重复它的不在场，并因此而重复它的不在场（qu'en cherchant à se faire oublier, elle fixe son oubli, et ainsi répéte son absence）。[①]利奥塔并不把重复的出现当成单纯的重复事件，他认为，重复是重复本身的作为否定，重复是透过时间上的不断重复而达到其被遗忘的目的。

利奥塔对于时间的后现代观点，尤其集中在他对于艺术品的时间结构的分析上。时间既然不是抽象的，就必须将时间放在它的具体表现方式及其呈现状况中加以分析。在对于艺术的时间结构的分析中，必须清楚地看到：艺术创作的时间同艺术品被鉴赏的时间是不一样的。他说：“必须把画家为画画所经历的时间（即‘生产’的时间），同观看及理解这部作品的时间（即‘消费’的时间），同该作品所参照的时间（即一个片刻、一个场景、一种环境、事件的一个片断：画面讲述故事的时间），同作品从它的‘创作’到呈现于观看者面前的时间（即作品的流通时间）以及最后同它作为它本身的存在时间，加以区分开来。”[②]利奥塔在这里把时间区分为不同的“时间位置”（lieux de temps），并要求我们必须将这些各个不同的时间位置加以区隔，表明他试图以各个作为瞬间的时间点为基础，将时间呈现为它所是的那种原本状态。由此可见，在利奥塔看来，时间并不存在连续的直线展示状态，时间只是由各个不同的、毫无秩序的时间位置所构成，而这些不同的时间位置之间并没有必然的联系。

他在评价后现代画家纽曼（Barnett Baruch Newman, 1905—1970）的

---

① Lyotard, *L'inhumain, Causeries sur le Temps*. Paris. Galilee. 1988: 165.

② Ibid.: 89.

作品时说："纽曼的作品之所以在一群'前卫'的作品中，特别是在美国的'抽象的印象派'中，显出其优异性，并不是由于它被时间问题所困扰（这种困扰在许多画家那里都存在）；而是它给予人们一个意想不到的答案：时间就是画本身（le temps, c'est le tableau lui-même）。"[①]

如前所述，利奥塔及后现代主义者之所以要首先捣毁传统时间观，就是因为传统时间观是一切传统道德、制度和思想成为体系化的本体论支柱。在这一点上，海德格尔所说的时间性，仍然没有彻底脱离传统时间观的约束，因为海德格尔明明白白地认定"时间是存在的基本形式"。同海德格尔相反，利奥塔等后现代主义者根本不探讨"存在"问题，当然同样也不关心"作为存在基本形式的时间"。如果说，利奥塔等人还要同传统思想家们讨论时间问题，那只是因为利奥塔等人试图借用传统时间观的时间概念来表达他们所追求的"永远的初生状态"。所以，从本质上说，后现代主义者所说的"永远的初生状态"并不属于时间的范畴。

利奥塔强调：传统的时间观是伴随着语言文字的单向直线叙述形式的需要而设计出来的。利奥塔特别以语句表达的单向直线性结构作为传统时间观的基础模式。[②]组成每个语句的每个词，在表达时，确实都是以现在的形式而呈现。可是，当每个语词列成语句时，原来的单个语词已经失去它们的现在性。但是，历来的传统思想从来都不愿意承认这个事实。他们以语音中心主义和逻辑中心主义作为基本原则，有意地将已经失去现在性的句列化的各个语词，仍然当成现时在场的语词。

利奥塔接着指出：靠语句的直线单向性来表达，是同靠固定的秩序和系统来维持稳定统治的需要相配合的。统治者知道，只有完成时间的系统化和结构化，才能使现有秩序实现稳定。所以，时间的系列化和结构化是传统思想为稳定统治秩序而设计和维护的观念。利奥塔和整个后现代主义思想诉求都是首先将传统时间观作为他们的批判对象。

利奥塔指出：任何想要确定现代和后现代以及其他历史分期的努力，都是注定要失败的。[③]在他看来，一切传统文化都是以论述者所处的那个时代作为现在的基点，并把这个现在作为其历史分期和各种分类的正当化标准。既然这样，那么一切关于后现代的论述实际上只是一种象征性的论述模式，同历史性的时间先后顺序毫无关系。其实，关于这一点，古希腊思想家亚里士多德也充分意识到了。他在《物理学》第四卷

① Lyotard, *L'inhumain, Causeries sur le Temps*. Paris. Galilee. 1988: 89.

② Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. Paris: Le livre de poche. 1988: 69-72.

③ Lyotard, *L'inhumain, Causeries sur le Temps*. Paris: Galilee. 1988: 33.

明确地指出：如果不把事件的流程从一个现在作为基准加以排列，就无法区分已经发生的那些事情和以后将要发生的事情（Aristotle, *Physics*）。但是，被判为基准的现在始终都是同某个主体所处的时代，同某个主体承认的意识形态体系密切相关的。所以，利奥塔指出，后现代所标明的“后”，只是相对于他所要批判的“前”。前是什么？对于后现代来说，前就是现代性。然而，在利奥塔看来，作为前的现代性，也曾经是作为后，出现在中世纪的历史事件之后。后现代主义者所感兴趣的，不是作为整体的后现代主义，而是在这个后现代主义中的那个后。在“什么之后”并不重要。重要的是要永远成为“之后”。这个之后，不是通常意义上所说的那种在某种事物之后，也就是说，落后于某事物；而是以后达到超越某事物。因此，后现代所说的后，是要永远保持对于现有事物和现有秩序的超越态度；换句话说，永远后的后现代主义，就是永远在一切现有事物之前[1]。这样一来，后现代主义以其后的优越地位，永远居前，超越现代主义的一切规范。

---

① Lyotard, J., *L'inhumain*. 1988: 26.

第六章　从现代美学到后现代反美学的过渡

从现代美学到后现代反美学的转折，经历了一段曲折而混乱的过程。不只是从现代性美学到后现代反美学的历史转折过程本身，充满各种矛盾和含糊不确定的事件，而且在现代性美学同后现代反美学的理论论述方面，实际上也难以找到明确的区分性原则。就连他们的理论家队伍也充满着混乱，其中不管是哪一个人，都往往在理论上表达出许多模棱两可的概念和观点，以致难以将他们当中的任何一个人确定地归于某一种范畴。现代性美学和后现代反美学之间的混乱性，表明两者之间的相互穿插，但同时也表明两者都不同程度地隐含着矛盾和悖论。在现代性美学向后现代反美学的转折过程中，关键人物是本雅明和阿多诺。他们两人，有时最坚持传统原则，有时又是最反传统；他们对于某些重要的艺术理论或美学观点，往往同时表现出非常矛盾的立场。他们对于现代性和后现代性都采取非常矛盾的态度：一方面坚持、赞颂和发扬现代性的艺术原则和美学理论，另一方面又不遗余力地批判现代美学和艺术原则。这使他们在很大程度上成为后现代反文化、反艺术和反美学原则的启蒙者；然而，他们对于后现代反文化、反艺术和反美学的倾向又进行尖锐的批判，并在批判中不断地倒退到现代美学的典范原则，在许多时候他们又成为传统文化和艺术原则的卫道者。不仅在理论原则上，而且在艺术原则和美学理论的论述模式和表达形式方面，他们都表现出对于体系化形式的厌恶，表现出对于自由自在地表达思想的论述形式的无限向往。因此，他们有关美学和艺术原则的著作，其风格和论述表现形式，也体现出后来的后现代主义者的某些特征。他们身上，同时集中体现了现代主义艺术的危机意识和后现代主义的自由游戏创作精神，也典型地表现了现代性和后现代性两者的自我矛盾性和悖论性。在他们身上，既可以看到现代性和后现代性之间的相互穿插，又可以看到现代性和后现代性本身各自内含的自我矛盾性。他们是不折不扣的“两性同体”的思想家。深入分析和比较这两位思想家的美学思想，不但可以生动地看到现代性和后现代性之间的相互穿插、相互混淆的复杂关系，同时又可以看到后现代反艺术思想观点究竟如何从现代性中孕育出来。

第一节 本雅明的混沌美学

本雅明（Walter Benjamin, 1892—1940）出生在柏林的一位犹太裔艺术品商人家庭。他从小生活在艺术的世界中，又在充满着人文主义精神的高级中学受到教育，最后在柏林和弗赖堡大学的文学系和哲学系取得了博士学位。他的精神生命始终都混杂着犹太教文化、人文主义、浪漫主义、马克思主义、现代性以及后现代性文化的因素。阿多诺曾经说，人们以为本雅明是一位评论家，也是《法兰克福报》和《文学世界》的一位成员；还有很多人把他当成普鲁斯特作品最优秀的翻译家；但是，他更重要的意义却在另一方面。阿多诺所说的“在另一方面”，指的是他作为一位哲学家所特有的思维方式，也就是那种自由自在，毫无拘束，根本就不以自己先前所创造的观念作为固定的教条性原则。[①]所以，阿多诺似乎同本雅明一样，宁愿以不断变化和不确定的碎片式表达形式，也不愿意追求固定不变的观念系统，更不愿意在系统的形式中牺牲自己的思想自由。

早在青年学生时代，本雅明就积极参与由古斯塔夫·维内恩（Gustav Wyneken）所领导的青年运动。完成了在柏林和弗赖堡的哲学学业之后，他到瑞士伯尔尼集中撰写《论德国浪漫主义中的艺术评论概念》（*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*）。本雅明高度赞扬以施莱格尔（Friedrich Schlegel, 1772—1829）和诺瓦利斯（Friedrich von Hardenberg Novalis, 1772—1801）为代表的德国浪漫主义文学和哲学。他一方面探讨了浪漫主义批判概念在费希特反思哲学中的理论根源，另一方面又指明了两者的区别。他认为，浪漫主义者正是在费希特的自我概念中找到了艺术的源泉，也同时为艺术的绝对性奠定了基础。所谓批判就是在艺术的中介中的反思。本雅明同时强调批判的创造精神，也揭露了浪漫主义者在这方面的局限性，特别是指明浪漫主义者对于康德批判创造精神的忽视。在这部著作中，本雅明已经显示出辩证法的基本精神。他认为，认知和知识的对象，哪怕是自然界，也是自我反思的，因而，它们同时也是主体本身。对一个客体的认知和认识，同时也成为客体本身。认知的这种辩证法尤其集中表现在对于艺术的认知和知识上。所以，关于艺术的美学应该以艺术创作的对象自身的自我反思性作为基本的中心概念。正因为这样，批判也成为艺术创作的关键概念，因为只有通过

① Adorno, Th. W., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedmann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1986, Bd. 1: 169.

批判才能最后完成艺术作品本身。任何一部作品，相对于艺术的绝对性，相对于艺术的绝对理念，都是未完成的。因此，本雅明主张艺术作品的一种内在的无止境的反思，由此同传统的各种教条主义的美学断绝关系。任何一部作品的形式，对于艺术来说始终是偶然的；而对于该艺术品的任何一个评论，又为该作品超越其界线、朝向艺术的无限理念发展提供新的力量。按照这个标准，集中了小说各种形式的特征的散文，是最完备的浪漫主义文学形式。同时，本雅明在施莱格尔、诺瓦利斯和荷尔德林等浪漫主义作家关于近代的节制概念中，预见了由福楼拜（Gustave Flaubert, 1821—1880）和各种象征论作家心目中的意识流艺术的形象。本雅明在论述和分析浪漫主义艺术批评观的时候，比较了歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832）和耶拿学派的不同观点。本雅明批判和反对歌德重内容、轻形式的评论观，捍卫和支持耶拿学派重形式并强调艺术评论创造性的评论观。在本雅明看来，只有通过艺术评论才能将艺术的形式解脱出来、获得高度的发展自由，从而也为艺术作品本身的自由发展提供最广阔的可能性。

本雅明从伯尔尼返回德国以后，同犹太文化哲学家肖勒姆（Gershon Scholem, 1897—1982）和空想马克思主义哲学家布洛赫（Ernst Bloch, 1885—1977）相遇，并在一起从事研究。本雅明以从浪漫主义那里受到启发的文艺批评作为基本手段，对于歌德的选择性亲和力进行了研究。在《论歌德选择性亲和力》（*Goethes Wahlverwandtschaften*, 1924）的著作中，正如他在《德国悲剧的起源》（*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928）一书中所表达的，本雅明以他从研究浪漫主义文化著作的活动中所得出的批判原则，探讨文化艺术最基本的问题。他把施莱格尔对于歌德的《主人威廉》的文学评论当成模特儿，将神话、赎罪和希望所构成的复杂心态的三重结构当做文化创作的主要灵感来源，在这里，本雅明明显地表现出将文学评论中的神学和形而上学精神高度结合，反对简单地依据作者生平的线索进行评论。所以，从一开始，本雅明就把文学评论当成艺术和哲学之间的中介，以便弥补神学、哲学和艺术的巧妙结合的艰难过程中所遭遇到的局限性。他认为，任何一个艺术作品，都同某种完美的理念存在着内在的深刻亲和力，而完美的理念又只能在多样的艺术作品中表现出来。文学评论就是要显露作品中内涵的真理内容，但真理又只能通过具体而特殊的艺术形式表现出来。显然，本雅明已经在艺术作品的美学价值中看到了真理的因素，并把美同真理的复杂关系体现在文学评论活动中。

本雅明在同一篇论文中也继续发展在《对于暴力的批判》（Zur Kritik

der Gewalt, 1921）一文中所表达的基本概念，强调社会生活形式的神秘性。他认为，包括法制和道德等在内的社会生活形式，都不可能真正从自然、从权力的关系中以及从其本身所内在的精神力量中解脱出来。他对于社会生活形式神秘性的信念，也使他认为：艺术家以及其所创造出来的艺术作品都隐含着某种程度的神秘精神，而这种神秘精神很难彻底被弄清楚。不论是歌德，或者是歌德作品中的各种英雄人物，都具有某种神秘性。这种神秘性，例如在某个人物中所体现的充满魅力的美，正因为是神秘性，完全摆脱了语言的约束，简直成了一种纯粹的明显现象。在歌德的艺术作品中，经常出现这些纯粹的明显现象，体现了某种最天真无邪的含糊性，同时也体现出无法表达的崇高感。

为了取得大学教授职位，他从1925年起动笔撰写《德国悲剧的起源》。这部本雅明生前唯一完整的作品，从语言和风格方面，都显示出他充满思想矛盾的性质。据说是因为这部著作不符合传统规则，行文过于抒情，自说自话，不受约束，而被法兰克福大学拒绝。在这部作品中，本雅明已经显示出对于现代性的高度兴趣，透露出他对现代性中充满思想矛盾的特征的向往。本雅明试图通过寓意式或讽喻式（allegorisch）的风格表现出犹太教、马克思主义和现代性之间的混杂关系。他不愿意使自己的思想观念固定化和确定化，却又不放弃传统文化和马克思主义以及犹太教文化所规定的基本原则，使他的思想观念永远都在确定和不确定、传统和反传统之间穿梭。其实，本雅明心目中所向往的理念，就是德国巴洛克戏剧所呈现的充满废墟、死亡和灾难的混乱景象，并把世界的混乱性和人类自身在确定又不确定的世界中的生活，当做创作灵感的一个源泉。

本雅明认为，巴洛克艺术的重要贡献，就在于把历史还原为废墟，从而也真正地恢复了历史的本来面目。作为废墟的历史，就是以多种碎片形式呈现出来的寓言混合体。但传统的历史却以种种文字书写的系统形式重写了历史，即篡改了历史本身。本雅明宁愿把历史显现为破碎的废墟，也不愿意重复传统历史学家各种经修辞功夫装饰出来的历史书籍的文本。

本雅明指出："作为废墟而展现在这里的，具有高度意指功能的碎片，即那些残片，在事实上，就是巴洛克艺术最精美的材料。因为在巴洛克文学中，总是无休止地堆积碎片而没想到确立严格的目标；而在奇迹的持续期待中，把一些定式的重复变成了强化的过程，这是普通的实践。巴洛克作家们一定是把艺术品当成了这样的奇迹。……巴洛克作家们的试验类似于炼金术的试验。古代的遗产一项对应于一项地重构成为新的整体得以混合的诸因素，或者，我们甚至还可以说，它们是被构成的整体的诸因素，

因为这个新现象的完美视野是一片废墟。在一个结构中被使用的大量古代因素，并不把它们联合成为单一的整体。但它们被毁灭之时，将仍然优越于古代的和谐，这就是那些技巧分别在表象夸示上应用于现实的修辞形象和规则的目的。"①

本雅明之所以如此赞赏巴洛克艺术和炼金术，就是因为他们都大胆地设想了碎片般的历史本身。历史，作为已经消失的事件整体，并非一个系统化和完整化的单一性体系单位。历史只能是废墟，只能是碎片的混合体，而且，组成废墟混合体的各种碎片，将在重整的过程中，被堆积成一个个符合作家意愿的奇迹般的事件。巴洛克艺术家的才华，就在于他们不愿意进行自我欺骗，而是坦率地宣称自己无非只是像炼金术士那样的艺术家，即运用幻想和想象的力量，把废墟中多种多样的古代碎片，重建成形式上似乎很优美的现代图画。

"巴洛克"源自葡萄牙语"barroco"，其原意是指"不规则的珍珠"，或指"某些雕琢得很不像样子的碎石块"；因此，它本来带有不规范、不正常、荒谬和怪诞的意思，甚至还有衰亡、颓废和堕落的意思。在意大利的文艺复兴和新古典主义之间，是巴洛克艺术的繁盛时期。后来的艺术史家就把这一时期优秀的艺术品称为巴洛克艺术的典范。

本雅明认为，只有在悲悼剧的舞台上，才有可能把现实中已经破碎的历史废墟呈现为一种寓言式的面貌。在废墟中，历史物质地融入背景之中。在这种伪装的情况下，历史所呈现的，与其是永恒生命进程的形式，不如说是一种不可抗拒的衰落形式。而正是在这里，寓言宣称它自身超越了美。所以，寓言在思想中就好像物质中的废墟那样。

更为珍贵的是，本雅明在寓言中看到了一种艺术的悖论。本来，任何人，任何物体，任何关系，都可以绝对地意指别的东西。由于这一切都是可能的，所以，运用这种可能性，就可以对这个卑鄙而庸俗的世界做出一种破坏性的、然而又是公正性的判决：一切细节都无足轻重，关键是被用于意指的一切事物，就它们都意指别的事物而言，都可以衍生出一种力量，使它们由此而与卑鄙庸俗的事物区分开来，把它们提升到更高的层面，并由此把它们变成神圣的事物。这样一来，从寓言的角度来看，鄙俗的世界既被抬高、又被贬值。

立足于此，寓言既是常规、又是表达；既是正常的语言运用，又是一种任意的创作活动。寓言也因此而成为在破坏中进行的审美创造。所以，

① 本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，北京：文化艺术出版社，2001年，147页。

本雅明说："在寓言的直观领域中，形象是个碎片，一个神秘的符号。当神性的学问之光降落在它身上时，它作为象征的美就发散掉了。总体性的虚假表象消失了。由于表象的消失，明喻也不复存在了，它所包含的宇宙也枯萎了。但仍然残存的枯燥的画谜还包含着一种洞察力，这对于着迷的研究者来说是仍然可及的。"①

寓言的悖论性尤其表现在它的可表达性和不可表达性的"同时呈现"及其"同时有效性"。寓言创作中所使用的表达方式，既符合语言常规，又异乎寻常地违背常规，总是试图以可表达的语言方式，表达那些不可表达的内容。在这里，寓言式的运用，变成一种技术、一种语言运用的智慧，以便达到创作者本身进行富有魅力的创造活动的真正目的。所以，就此而言，任何艺术创作，都是创造性的安排、装饰、设计和重整；艺术家的工作实际上就是泥瓦匠的工艺活动。但问题在于：艺术家要善于把各种本来乱七八糟的碎石和历史废墟，按照自己的艺术想象合并成一个富有新生命力的艺术品。

本雅明对卡夫卡非常敬佩，尤其追求他的那种"同时把握政治和神秘两个目标"的精神。其实，政治的和神秘的目标是一致的。所谓政治，本来就是将现实和可能灵巧地结合起来的一种艺术。真正的政治家必须善于估计现实中的哪些力量和因素是值得同未来起主导作用的力量相结合的。政治的目的是要在现实和可能的未来之间架起一座理想的桥梁，不但成为号召自身和社会为之奋斗的目标和通路，而且也成为同其他政治派别较量并玩弄计策谋略的一个手段。正是在估计和操纵现实同可能的相互关系时，显示出政治高于其他一切的优点。在现实和可能之间，存在着多种多样可选择的确定性和不确定性。因此，从事政治活动也成为个人自由创造发挥最大才能的一个领域，同时也是进行自由创作冒险和游戏活动的理想场所。在这个意义上，真正的艺术创作也就等同于政治。政治的上述特征显然具有神秘的性质，同时又集中表现出政治的两面性和悖论性。本雅明对卡夫卡的"政治和神秘双重目标"的追求，正好显示出本雅明本人及其作品的特征。

当本雅明满怀理想步入社会的时候，正值德国和欧洲社会刚刚脱离第一次世界大战阴影而遭受重重危机的历史时代。这样的时代一方面为本雅明的创作设立了重重障碍，另一方面却为他提供了发挥才能的最好机会。充满着矛盾精神的本雅明，面对着动乱而满是风险的社会，把抓住当下瞬

① 本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，北京：文化艺术出版社，2001年，145页。

时当做基本的指导原则，在当下瞬时中找寻从现实走到未来的各种可能道路。本雅明急迫的创作思路，始终赶不上更急迫得多的法西斯政权的执政过程。从1925年撰写《德国悲剧的起源》到1933年希特勒正式上台，八年之间本雅明始终是在文学创作的高产活动中急喘度过的。他在这段时间创作了大量的小品文、短篇论文及各种翻译作品，尤其是表现出对于法国现代性作家波德莱尔和普鲁斯特的钟爱。

同法国的马拉美等现代性作家一样，本雅明对于艺术、文学和语言之间的相互关系非常敏感，并做了深刻的反思。也许是他的犹太教传统的影响，他对于寓意或讽喻的表达形式深感兴趣。在《德国悲剧的起源》中，他严厉批判现代文学和艺术对于寓意或讽喻式表达的扭曲。他认为，寓意或讽喻是采取某种带驱动力的书写方式，它们的使用不仅使创作者有可能表达出已经被驱动出来的思想情感，而且也有可能继续表达出尚待表达的那些精神创造力量，这种表达的持久性甚至可以延伸到作者本人已经消失或者已经停止的创作。同样，寓意或讽喻还可以驱动面对由著作者所驱动出来的精神力量的读者们，使他们继续从事未完成的创作活动。本雅明甚至认为寓意或讽喻会引领作者和读者一起回溯各种意义的原初历史，找回由于主体性而丧失的各种意义。

寓意或讽喻不同于一般的象征，不仅具有多重可能意义的展现结构，而且可以持续地驱动历史的车轮，使由于各种原因而破碎或残缺的历史得以恢复，并因而可以弥补历史的痛苦。

马克思主义对文学艺术作品的内容及其意义的分析，经常局限于特定历史或特定社会条件的范围内。马克思主义往往强调：任何文学艺术作品只能反映一定社会历史条件下的事物、事件或历史人物。这种过分教条化的现实主义理论和分析方法，很容易把创作及其作品与作者的社会生活条件、作者本人的内在精神世界的复杂关系简单化或固定化。正因为这样，本雅明主张把我们的视野、观点和方法变得更加灵活、更加层次化和更加复杂化。本雅明的讽喻或寓意概念的提出及运用，恰恰弥补了马克思主义在这方面的不足。本雅明把语言的运用、作品的创作、作者的思想以及人类文化的历史等因素看做是在历史长河漫长岁月中相互交错的复杂网络。由此出发，他认为，各个不同历史时代的不同作者的思想及其产品，可以不同形式而相互穿插和相互影响；思想和作品的有效性也不会由于历史断裂而受到限制。本雅明在研究巴洛克艺术时，强调指出：艺术形式固然与特定社会条件或社会语境有密切关系，但这并不妨碍艺术形式在不同社会条件或社会语境中的穿插性关联，也不妨碍艺术形式在不同社会语境中的

各种转化更新及其延续的有效性。本雅明指出：在不同的社会语境中可以承担不同的功能。本雅明还指出：任何讽喻可以从生活语境整体中抽出一段或一个碎片，使之孤立化，并与原有的整体相对立。本雅明认为，讽喻的直观可以把一个意象或符号抽取出来，孤立起来，使之神秘化，并由此而把原有的整体打成碎片，从而使被隔离的意象或符号等意义单位重新得到它本身的新的意义。而且，讽喻的使用者也可以其自身的意图和创作欲望而赋予被抽出的意象和符号一种崭新的内容和功能。实际上，讽喻者对于他所抽取的符号往往寄托某种情感、某种新的意念。而且，在许多情况下，讽喻者与其对象之间的关系是多变的和互动的。讽喻者及其对象之间的多元可能关系，使讽喻过程有可能成为文化和创作的再生产。这一切也表明：文化生产以及文化生产中的各种文化因素，是具有一定生命力的文化构成物。文化生产和再生产中的语言及各种象征性符号，一旦被人所运用，一方面可以在特定社会条件下，在特定创作环境中，获得特定的意义和功能；另一方面也可以潜伏、隐蔽和转化，还可以被易用和被移用，并在另一种环境中发挥新的功能，获取新的意义。

更为重要的是，当语言和作品被寓意化之后，在新的社会条件下，新的创作者可以通过其自身的情感、风格和创作意图，赋予被寓意的文化单位以新的文化生命。

本雅明的寓意概念的贡献还在于：第一，彻底打破了对于整体性和总体性概念的迷信。第二，赋予文化创造一种神秘的意涵和功能。神秘性是一切文化创造过程的重要组成部分，因为文化创造活动涉及人心和精神活动的高度复杂性和多变性以及不可捉摸性。文化创作的不可捉摸性和神秘性只能给文化创造带来福音，带来丰富的内容以及带来富有魅力的前景。第三，讽喻概念有益于创作过程的蒙太奇程序的广阔运用，有益于创作的碎片化和多元化的前景。蒙太奇的技术把碎片化的寓意单位重新组装和再生产出来，形成新的情节和创作事件。第四，寓意化的结果也有益于创造过程的再殖和移植过程，从而也有利于创作本身的再生产。

本雅明对艺术创作中的寓意或讽喻形式的分析，后来成为后现代主义艺术创作原则的一个基础。但是，对于后现代艺术和反美学来说，本雅明的《技术复制时代的艺术作品》（*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935）更具有深刻的启蒙和指导意义。在这部作品中，本雅明开宗明义地揭示了时代转变的重要标志：技术对于艺术和文化的介入。资本主义的技术是随着现代生产力和知识的发展而产生出来的理性力量。当资本主义文化还停留在生产力为中心的经济发展阶

段，当知识还仍然被用来单纯地征服自然的时候，艺术可以作为一种独立的创作力量而避免经济和科学知识的干预，还保持其自律性。在这种情况下，在生产力发展和知识进步过程中所表现的理性工具化，仍然没有破坏艺术创作本身的自律。工具化的理性只是在征服自然的社会运作中发挥其异化的力量。也正因为这样，工具化理性的异化还主要限于控制自然的经济活动和各种社会功利活动中，对于人性的扭曲以及对于艺术创作的控制在很大程度上还只停留在狭小的范围内。当技术恶性膨胀而把生产力和知识的工具理性推到登峰造极的地步，技术就不只是成为征服自然的主要工具，而且也成为征服人本身，特别是征服人的精神活动和创造精神的主要力量。因此，随着时代的转变而出现的技术对于艺术活动的干预，就成为了艺术本身发生危机以及人性本身遭到彻底摧残的信号。

本雅明的这篇论文就是对于破坏艺术和破坏文化的技术力量的宣战，因而也是对于发生扭曲的社会力量的宣战。他认为，技术对于艺术和文化的摧残如同法西斯政治力量对于整个社会的迫害一样，他把这种历史的转折称为法西斯时代政治的美学化。

本雅明认为，随着技术的介入，现代美学和艺术中的创作、天才、永恒、风格、形式和内容的基本概念通通都发生了根本的变化。由于技术力量的发展，依靠技术大量和迅速地复制艺术作品的可能性和限制性空前地增长。这些现象意味着，原来统治着现代艺术领域的真实性、原作者以及特定作品的特有传统的概念都已经失效。为了分析技术力量的干预所引起的艺术创作环境的变化，本雅明进一步发展了他在1931年《摄影简史》（*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931）一书中所提出的氛围概念。

氛围是本雅明美学理论中的一个重要概念，用来表示一种既遥远又切近的某种独一无二的精神气氛。氛围源自拉丁文 *aura*，表示一种气氛，虽然看不见且无形，但实际对于具有精神生命的人发生影响。氛围隐含着吹拂的意思，表示某种隐而不显、却柔而有力的周在气氛。这是有别于物体实在的精神状态，而且它的存在及其创作效果，只有在创作者和鉴赏者充分意识到其所在的位置同传统、同人类文化整个历史保持着特定距离的时候，才能作为一种具有对比性的力量而呈现出来。要充分理解氛围的意义及其对艺术创作和鉴赏的作用，按照本雅明的观点，就必须对历史和文化有一种特殊而深刻的洞察力。

所以，氛围一方面是从事自由创作的历史文化脉络中所隐含的精神气质的表现，另一方面又是创作者本身浸透于历史精神之程度的标志，因而也是创作者同历史上过去和未来一切创作者相互沟通和相互交流的中介。

对于视觉艺术来说，氛围概念尤其重要。这是因为视觉艺术往往很容易被误解成为单纯寻求可见的艺术结构的艺术品，从而忽略了它作为艺术所必须具备的无形的氛围性质。

且看凡·高的作品《咖啡店夜景》和《星空》。



凡·高：《咖啡店夜景》

凡·高的这两幅画，就其视觉结构而言，无疑已经达到很高的境界。但是，更为重要的是，画家在这两幅画中所呈现的微妙氛围。凡·高通过可见的视觉艺术效果，不但传达、蕴涵和运载丰富的内心话语，也展现、说出和陈述了无尽的言说。所以，它们的深刻意涵，毋宁是在看不到的氛围中沉积、浓缩和扩散。在这两幅作品中，我们不仅感受到凡·高本人崇高的艺术造诣，感受到他对西方传统艺术和文化的深刻理解，他对人生及其与周围环境内在关系的深刻洞察，而且，也可看出西方视觉艺术的长久历史创作经验的精华。因此，凡·高的《咖啡店夜景》与《星空》之所以永远具有艺术魅力，并不只是因它在形式上所呈现的有形可见的图形本身，而是在于它们运载着深不可测的艺术氛围。

如前所述，真正的视觉艺术固然不能忽略可见的艺术形象，但它并不满足于这一层面。真正的视觉艺术必须突破可见的结构，竭力在可见的图形和形象背后，渗透着更深和更复杂的意义层面，并使之成为可转换的象征性结构，利用象征性结构的模糊性特征及其灵活变换的可能性，使其中隐含的意义成为具有自我创造力的艺术生命运动。而像凡·高这样达到很高艺术造诣的著名艺术家，最善于将作者本人所累积的艺术经验和历史所传递的丰富艺术氛围结合起来。

氛围的概念虽然是属于本雅明美学的重要范畴，但它是立足于一种历



凡·高：《星空》

史哲学和文化哲学。根据本雅明在1940年所写并在1942年所发表的《论历史的概念》（*Über den Begriff der Geschichte*, 1940）的基本观点——人类历史是在某种断裂的和充满闪烁不休的时间片段结构中而存在的。历史的展现，伴随着作为历史产物的个人所处的现实位置，而呈现出不同程度的模糊性。因此，历史也伴随着观察者和思索者的不同现实位置而呈现出不同程度的透明性和可见性。本雅明的历史观点显然是建立在犹太教色彩浓厚的救世主观念上。按照犹太教的救世主义，时间往往在现实中充分地呈现出来，但又同时与呈现过或未呈现过的时间以不同程度的模糊性并存着。犹太教救世主义的这种时间观，完全不同于近现代历史主义所想象的时间。其主要区别点就在于否定历史连续性、虚空性和一线性，同时也反对进步过程所呈现的时间同构型。本雅明从犹太教救世主义的观点出发，把时间的断裂性和不连续性同人类文化和精神的整体性紧密地结合起来。因此，尽管历史时间结构是断裂和不连续的，但在本雅明看来，由于人类文化和人类精神的整体性，在不同历史瞬间的人，有充分的可能通过人类精神本身的直观而抓住历史中某些具有特殊意义的片段。人的创作以及人在生活中所从事的各种活动，都离不开历史的脉络。但由于历史的上述特征以及人类本身精神和文化的特质，各个时代的人，有可能把其自身

优先进入的历史瞬间同已经消失在模糊断裂结构中的时段连接起来。也正因为这样，具有创作能力的人，总是可以不同程度地，从其所占据的现实位置，感受到或甚至看到具有不同明亮度的历史。人同历史之间的上述既真实而又神秘的关系，使任何时代的人和文化，都有可能接受和发扬在历史中所渗透的各种传统。在这个意义上说，传统虽然是在历史中存在，但传统的呈现和发生作用却需要历史同其接受者之间的某种关系。传统也因而是在历史同人的关系中时隐时现地发生作用。所谓氛围是始终伴随历史并因而也伴随传统而存在的。本雅明说："过去的真正图像是飞掠而过的。只有当过去作为一种图像在某一个瞬间闪烁而现，而同时又能被确认却看不到的时候，过去才能被把握。"（Benjamin, W. 1942）本雅明在这句话之后不远的地方进一步指出：历史的过去的任何一个瞬间，虽然隐隐约约地闪烁在历史场合的某一段，但它始终同现实的人息息相关；只是当现实的人，由于其关切的方向和中心点，使过去了的瞬间重新同作为关切者的现实主体发生关联。所以，只有当主体本身不再关心历史瞬间的时候，过去才在历史的黑洞中消失。本雅明在引述历史学家兰克（Leopold von Ranke, 1795—1886）的话时说，恰当地评价和把握历史的过去，并不是要把它当成实际存在过，而是把它当做在一个危险时刻而闪烁出现的记忆来把握。虽然本雅明在论述其独创而神秘的历史观时，一再地声称他的历史观属于历史唯物主义，但他显然以犹太教的神秘观点看待历史。本雅明在讲历史的过去，每当他强调过去瞬间的价值的闪烁性时，一再表现出他对于威胁着历史和自由创作的"危险时刻"的敏锐感受。把历史的存在及其作用同历史时时遭受威胁的可能性密切地关联起来的这种观点，就是犹太教救世主义的基本精神。但在本雅明那里，正是这种精神，又转化成为进行自由创作的一种动力；成为寻求自由的人，在茫茫历史传统长河中，探索克服威胁的开创性活动的一种精神支柱。本雅明并没有因为历史时时遭受威胁的状况而置自身于无奈，而是积极主动地去把握那些关于受威胁的历史瞬间的记忆闪现的时刻。历史的价值就在于：它经常无意地在某一个危险的时刻独一无二地向人们呈现历史的面貌。

本雅明之所以一再地将历史同危险的时刻连接在一起，主要是因为他自己已深感陷入危险的历史时刻中。同时，本雅明也以其亲身经历，深深感受到历史传统及其接受者都同时在危险的时刻受到了威胁。他试图拯救传统，同时也拯救受传统精神熏陶的现代文明，以免遭受猖獗一时的法西斯势力的破坏。但他并不消极地反抗，而是召唤新的自由创造力量向当时的统治势力挑战。本雅明坚信历史及承载在历史中的传统是一股不可战胜

的力量，因此，他认为危险时刻中所呈现的邪恶势力终将会被毁灭。他引用布莱希特一篇歌剧中的诗句："认定黑暗和酷寒，在无底深渊中，伴随着贫困，时时回响。"（Brecht, B. *The Threepenny Opera*）本雅明对历史瞬间中呈现的各种邪恶势力的确认，包含着他对战胜这种势力的强烈信心。但是，本雅明的强烈信心总是透过他对历史的悲哀情感而表现出来。本雅明对于悲哀的感情隐含着对于历史和文化力量的清醒估计，因为他清楚地意识到：真正的悲哀感情不是纯粹的悲观主义，而是能够导致宣泄智慧和勇气的暂时移情。在这点上，本雅明引用了法国作家福楼拜的深刻诗句："只有少数人，才真正猜测到：必须以何种程度的悲哀，才能把迦太基人激奋起来。"正是在历史文化的传统中隐含着暗示悲情和勇气之间的恰当比例。本雅明也正是在这个意义上将氛围同传统以及同对于传统的理解连接在一起。

氛围一方面是从事自由创作的历史文化脉络中所隐含的精神气质的表现，另一方面又是创作者本身浸透于历史精神的程度的标志，因而也是创作者同过去和未来一切创作者相互沟通和相互交流的中介。氛围包含的主客两方面的因素，永远都是相互影响和相互依赖的。现代技术及其复制能力极大地破坏了氛围，使现代人不愿意在特定的历史间隔中生存，不愿意在历史间隔的反复反思和创造活动中承受必要的悲哀和精神痛苦，更不愿享受必须付出巨大精神代价才能鉴赏的艺术唯一性之美。现代人受现代技术的扭曲，试图像享受快餐文化那样不费力气地立即把握艺术对象。技术产生了复制的能力，也导致现代人对于技术复制的迷信和崇拜，使艺术创作的氛围消失殆尽。本雅明认为现代电影就是最典型的"后氛围时代"的技术复制艺术。

本雅明所说的氛围概念，早在一百年前法国诗人波德莱尔那里就已经被提出来了。波德莱尔在《光环丧失》（*Perte d'auréole*）的诗文中已经深刻地揭示了现代氛围的没落。同本雅明一样，波德莱尔在使用氛围概念时也表现出含糊不清的态度。他一方面用氛围表现时代创作精神的堕落，另一方面又表现出氛围所表达的内容的彻底丧失。实际上，本雅明和波德莱尔都强调氛围本身的精神力量同对氛围进行反思的创作者之间的相互关系。在这个意义上说，氛围的概念隐含着主体间性相互关系的建构。因此，当代氛围的没落也意味着主体间性的衰落。当代氛围衰落的信号意味着彻底重建当代文学艺术的必要性，也意味着对传统进行彻底反思的时刻已经到来。

第二节　阿多诺的“无调美学”的悖论性

虽然阿多诺的创作起点可以一直上溯到他的青少年时代，但是，阿多诺自由创造的真正启蒙者是本雅明。本雅明在1940年面临希特勒的迫害而绝望自杀时所留下的著作残篇，直接成为阿多诺从事艺术理论和美学创作的起点。对阿多诺来说，他最大的幸运就是成为本雅明遗著残篇的第一位继承人。阿多诺曾经谈到他在收到这部残篇时精神激动的状况：“本雅明丰富而灵活的思想以及他表达思想观点所采取的文风，给了我深刻的刺激，使我顿时开启了思路，同时也找到了表达的最灵活而又隐含的方法。”[①]本雅明思想中根深蒂固的犹太教救赎主义，使阿多诺也坚信：只有靠对救赎的坚定信仰，才有勇气在充满黑暗和曲折的历史道路上进行沉思。他说：“在绝望面前唯一可以尽责力行的哲学，就是站在救赎的立场上，按照它们自己将会呈现的那种样子去沉思一切事物。知识唯有通过救赎来照亮世界，除此之外都只是纯粹的技术与重建。必须形成这样的洞察力，置换或疏远这个世界，揭露它的裂缝、扭曲和贫困，就像它有朝一日将在救世主的祥光中所呈现的那样。”[②]1941年阿多诺在南加利福尼亚与霍克海默和弗利特里希·波洛克（Friedrich Pollock, 1894—1970）相会，并从那时起开始动笔写作《启蒙的辩证法》（*Dialektik der Aufklarung*, 1947）。本雅明在晚期思考中所表现的犹太教神学主题以及悲观主义的含糊思维，给予阿多诺深刻的启发。在《启蒙的辩证法》中，阿多诺和霍克海默以一种灰暗的论述方式，时而借用马克思的语言，时而借用尼采和韦伯的概念，系统探讨在当代文化危机中起主导作用的理性的历史蜕化过程。他们认为，在德国古典哲学中与纯粹分析的理智或理解力相对的理性，由于工具化和主观意识的长期主宰，已经被淹没并大为逊色了。阿多诺对于理性的这种悲观估计同本雅明的思想情感是一致的。

阿多诺从懂事的时候开始，便深深染上了悲观忧郁的生活和精神气息。用他的话来说，忧郁的科学时时伴随着他对毁掉了的人生的反思。他一生的思考和著作，尽管在不同时期呈现出不同的思想和表现风格，但始终都贯穿着他试图痛苦地诠释悲哀的社会文化历史命运的心路。他很喜欢引用爱尔兰后现代诗人贝克特的话：“无数的悲泣消融了盔甲，唯有脸上

① Adorno, Th. W., *Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften*. Hrg. Von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988: 20 Bde, 1. Hälfte.

② Ibid.: 4 Bde.

印着泪水的痕迹。”[①]

影响阿多诺思考及表达风格的另一个重要因素是音乐和艺术。阿多诺对于音乐的天生爱好和艺术才能，可以说构成了他本人特殊生活和思考方式的一个推动力量，同时也是他实现知识上的早熟和形成对于社会文化真知灼见的精神基础。他从小就被爱好艺术并狂热地从事音乐活动的女人们所环绕。他的母亲是一位职业歌唱家，近 37 岁时才生下他。阿多诺从出生起就得到了母亲的倾心关注。而长期未婚的姨母又是一个很有天赋的钢琴家，天天从旁亲切指导阿多诺弹钢琴，并一起到歌剧院鉴赏各种歌剧和音乐作品。他在古典音乐的氛围中成长，音乐的熏陶不但让他形成了独特的文化精神，而且也使他学会了音乐式的思考和表达。

现代音乐大师荀贝克（Arnold Schoenberg, 1874—1951）的创作风格给予了阿多诺深刻的影响。阿多诺曾说荀贝克的音乐所要求听众的并不只是沉思，而且还要体验。长期以来，阿多诺在其理论著作中所要表达的，不仅仅是读者可以在字里行间理解到的内容，而且还包含需要靠反复思考才能体会的深奥因素。他希望他的作品像荀贝克的乐曲一样，不只是让人们简单地理解到其中的部分内容，而且也体验到那些难以表达、甚至无法表达的思想感情。他喜欢的格言是：“眼前的玻璃碎片就是最好的放大镜。”他并不认为思想必须严格遵循死板的逻辑，更不期望以语言表达的语法去约束思想观点的表达。在许多情况下，他反倒认为活泼的、甚至是放荡不羁的表达形式和风格才有可能深刻表达思想本身的自由创造精神。阿多诺宁愿使自己的论文和作品像神秘的乐曲那样，也不愿意为了投合读者而把自己的思想简单化。他坚持认为任何思想观点都不能以简单方式表达出来。20 世纪 20 年代在维也纳学习荀贝克现代音乐的经历，使他明白思想同样可以采用“无调音乐”的方式来表达。

阿多诺 15 岁那年，在一位年长他 14 岁的朋友克拉考尔（Siegfried Kraçauer, 1889—1966）的引导下，开始每周阅读康德的《纯粹理性批判》。克拉考尔是魏玛共和国时代著名的建筑学家，早年攻读建筑、美学、哲学和社会学，曾是齐美尔的学生。1921 年起，他在《法兰克福报》主持文学评论时，与阿多诺、布洛赫、本雅明和弗洛姆（Erich Fromm, 1900—1979）结下深厚的友谊。克拉考尔以及本雅明和布洛赫等人，充满了激情、悲观、乌托邦幻想和艺术憧憬的精神气质，同阿多诺原有的性格自然地融合在一起，他开始在哲学和音乐双轨道所铺陈的文化研究

① Adorno, Th. W., *Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften*. Hrg. Von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988: 10 Bde, 1. Hälfte.

道路上迅速成长。对阿多诺来说，哲学和音乐一样，都让他敏锐地感受到理论论述中所隐含的历史苦难，而哲学论述所采取的抽象表达结构，又给予他更多的反思的可能空间，如同无调音乐的乐曲提供了自由表达情感的维度一样。

阿多诺先后在法兰克福和维也纳两所大学完成哲学和音乐的系统训练。荀贝克的无调音乐以及其后期以十二音阶为基础的新音乐，使阿多诺深受表现主义的影响。在阿多诺看来，音乐不只是人的复杂思想情感的产物，而且具有发展人的认知能力的功能，有助于深化人同社会及文化的相互渗透。在为荀贝克 60 寿辰所写的《辩证的作曲家》（*Dialektische Komponist*）一文中，阿多诺赞颂荀贝克否定资产阶级调性原则，并认为荀贝克的新音乐有助于对资产阶级现代自然主义的批判。

希特勒上台前夕，阿多诺在法兰克福大学发表题名为《哲学的现实性》的演讲，再次表现出本雅明对于他的思想和表达风格的影响。在这篇著作中，阿多诺表现了他在晚期所写的《否定的辩证法》（Negative Dialektik）一书中所坚持的原则。在法西斯的迫害下，阿多诺和本雅明等人流亡国外。他并不赞同霍克海默直接将法兰克福大学社会研究所迁移到美国纽约。他对美国文化有一种特殊的反感——这种感情或偏见在他一生中几乎没有真正改变过，尽管后来他也不得不接受霍克海默的邀请而定居美国。

1940 年，本雅明在流亡中自杀时，遗留下一组包括 18 篇文章的《哲学历史提纲》。本雅明对马克思主义所提倡的历史进步概念提出了批评。本雅明认为，只有通过现时的呈现（the presence of the Jetztzeit），才能拯救时时受威胁的历史。历史不是单一性质和单质结构，也不是由虚空的时间所构成，而是由充满着生命力的现时所构成。只有肩负着救世精神的革命英雄，才敢于面对来到面前的历史。阿多诺本来坚持黑格尔的辩证法，而且也不赞同本雅明的反个体主义，但他仍然赞同本雅明对于进步的历史主义的批判。阿多诺尤其是对本雅明的下述论断深表同情：“任何一种文明的记录，同时也就是野蛮的记载。”阿多诺和本雅明一样，并不相信历史本身有一种客观的趋向进步的内在推动力量。历史和马克思、黑格尔的辩证发展的论断相反，不是必然地要经历各种预定的客观法则的各个阶段，而是充满着断裂和起伏，有时甚至是停止或倒退，也有时会陷入灾难的漩涡中。贯穿于阿多诺思想中的悲观、否定、曲折和模糊不清的格调，使他在 40 年代批判美国文化工业和其他现代艺术的活动中，表现出一种痛恨单调僵化的特质。他在对文化工业的批判中，一再强调文学艺术创作

的自由和多样性，反对因商业和技术力量的干预而导致艺术的单一化和标准化。他认为，因袭陈规、崇拜权威和玩世不恭，都具有反民主和反自由的性质。他在批判现代艺术的商品化和技术复制的同时，又坚定地捍卫音乐和艺术本身的自律性、复杂性、唯一性和精致性，反对通过技术和媒体的传播而简单地使艺术实现大众化，因为他认为任何真正的艺术总免不了曲折甚至是神秘的创作过程。

他在批判文化工业的过程中，始终伴随着对于音乐和各种艺术的密切关怀。他在40年代所写的《新音乐哲学》（*Philosophie der neuen Musik*）、《电影作曲》（*Komposition für den Film*）和《最低限度道德》（*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*）等著作中，一方面肯定荀贝克的现代性和后现代性创作风格，另一方面严厉批判史特拉文斯基的复古式新古典主义，强调史特拉文斯基醉心于主体性的牺牲所隐含的集权主义倾向。《最低限度道德》典型地表现了阿多诺的尼采主义风格。在这部著作中的153则格言，几乎以某种隐喻和反讽的形式曲折地表达阿多诺对长期流亡生活的痛苦反思。这是对于被毁灭和被粉碎的人生的思索。他说："每一个移居国外的知识分子毫无例外地满身创伤；如果他希望保持自己的尊严的话，最好是对此有自知之明。"阿多诺痛恨系统性和整体性，就像他痛恨单一性和不变性一样。他说："整体是虚伪的。"现代社会和文化最大的弊病就在于盲目性、单一性和直接性。他对于现代文化的单一化倾向非常忧虑："反讽的中介，也就是意识形态与现实之间的差异已经消失。……在现成秩序的山崖上已经不存在反讽家可以插手其中的裂缝。"[①]在他看来，人的生命本来就是非同一的。生命的自由本质就在于它本身永不停止的自我分化、自我差异化和自我更新。在每一个生命的瞬间，生命自己既是它本身，又不是它自己；不断地自我否定，不只是在时间连续结构上的先后自我否定，而且也包括同时刻的自我否定，这构成了生命存在的基本动力，也是生命在不断变化中，在每时每刻的不确定中，不断地表现出生命的唯一性本质。

阿多诺对于生命的不断自我否定性，导致了他在哲学上对于否定的辩证法的追求以及在音乐上对于不定型的无调音乐的追求。阿多诺在哲学和音乐方面的上述反思特质，实际上已经从精神上和风格上为20世纪60年代后的后结构主义哲学思考和反美学艺术创作思想奠定了基础。

早在40年代发表的《最低限度的道德》中，他就已经极度重视逃离

① Adorno, Th. W., *Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften*. Hrg. Von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988: 4 Bde.

概念网而走漏出来的各种异质性思想观念片段。他认为，不是在严谨而形式化的逻辑框框中展现出来的思想观念，而是那些不时地偶然逃脱逻辑约束力量而表现出来的思想观念片段，才是人的生命不断追求自由的本质表现。他多次表示：那些呈破碎状态的自由观念所合成的大于总体的思想结构，比一个理论上完整无缺的自由概念更加珍贵、更加真实。

阿多诺晚年发表的《否定辩证法》，不但在观点和论证方法上，而且在组织结构上，都有意识地表现出对传统的主体性和整体性的否定。他那种反形而上学、抵制任何终结和反对各种调和的基本精神，始终贯穿在他否定的辩证法的论述过程中。在这本书中，阿多诺一方面显示出不断自我否定的自由生命力的不可抗拒性，表现出他对于各种不可能的因素和力量的坚定信念，表现出他对死亡和永恒否定的期望，另一方面也表现出对于历史和现实的哲学以及一切理论思考的绝望，表现出对于人类文明的悲观前景的憧憬无可挽回的破灭。他说："哲学似乎已经过时，但正是因为它的实现的时刻已经错过，哲学才有可能继续存在。"在哲学和理论领域中遇到的一切绝望，只有在遭遇艺术的时候才出现了虚幻的希望。他说："艺术哪怕是在它的顶峰地位也不过是相似物。但是，艺术的相似，也就是它不可被压制的那部分因素，正是由其并非相似的因素所提供的。艺术，特别是被斥责为虚无的艺术，当它避开各种判断的时候，它所说的恰恰是判断每一件事都不是虚无。如果是这样，不管艺术是什么，它都将是苍白的、没有特色的和平庸的。只要不表现出超越性，就没有光芒照射在人类和事物身上。眼睛始终盯着褪色了的世界，并表现出一种抗拒，这就包含着对于可替换的交换世界的抗拒。相似就是非相似的一种希望。"[①]这就是说，阿多诺也在艺术的堕落中，在艺术不断地失去差异性的历史趋势中，看到了人类文化从自我否定的历史中可能获得的重建希望。

阿多诺的最后著作是《美学理论》(*Ästhetische Theorie*)。这在很大程度上代表了阿多诺思想的顶峰的特质，也表明只有在探讨艺术和美学的问题时，阿多诺才有能力将他极为复杂的思想观念表达出来。他在这部著作中表达了思想的高度自由和自我矛盾性，表现出自由思想展现过程中所可能采取的曲折而破碎不堪的途径和形式，表现出真正自由的思想不可能容忍前后一贯的严密体系化形式。

《美学理论》这本书当然是以探讨艺术创作及其社会功能为中心的。但是，正如康德在《判断力批判》一书中通过艺术和美学问题而深刻地论

① Adorno, Th. W., *Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften*. Hrg. Von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988: 7 Bde.

述到人的自由本质一样，阿多诺也通过艺术的反思，深刻而广泛地探讨了人本身和社会。他在这部著作中极力捍卫一种他称之为“非审美化”的现代主义及其自我批判能力。在他看来，一种能够自觉地不断揭露其本身虚幻的整体性要求的艺术，一种不断进行自我否定的寻求达到自我完满的艺术，总是比一种保持其假象的艺术更具有否定现实的力量。

艺术在本质上是悲剧性的。这是因为所有的艺术都不可避免地要通过不停的自我否定而实现超越，实现其本身所追求的完美理念；但是，在不断自我超越和自我否定的过程中，艺术又何尝没有逐步意识到追求完满本身的虚幻性！明知自我否定和自我超越的结果，必然会导致虚幻的完满性，但艺术却固执地不断在我否定的道路上走下去。这就好像人类文化和人类历史本身永远都朝向更高的目标而自我否定，但其结果只有虚幻的完满性在不断地召唤罢了。艺术的自我否定性，正是通过其本身的虚幻性，显示出他对于现实的批判的无限性。因此，阿多诺高度肯定艺术对于哲学的优越性，肯定艺术自我否定的力量高于哲学的自我否定。

阿多诺对艺术的赞扬，还隐含着他对艺术自我否定的非异化倾向的肯定。在阿多诺看来，同艺术相比，人类知识，特别是现代科学技术，过多地追求对于自然的征服，过多地追求主体性的实现。所有这一切，在真正的艺术创作中，是完全可以避免的。

阿多诺对于知识和技术以及各种权力的蔑视，他对于艺术的含蓄赞颂，再次表现出他的文化悲观主义精神。但是，如果认为阿多诺的思想只有悲观的一面，那未免过于简单化。他对于艺术的赞美和期望，尽管包含着虚幻的和悲观的精神，但它像扔到茫茫大海中的瓶中信一样，可以指望总有一天未来收信人的出现，尽管这位收信人的身份始终不明确。

在本雅明和阿多诺的思想表达和论述中所有那些前后矛盾和不明确的地方，正是后现代主义从中得到最深刻的启示的关键所在。

第三节　关于艺术的形式美

后现代反艺术对于艺术定义的否定及其一切反艺术的叛逆活动，使艺术的形式美的问题重新被尖锐地提了出来。关于艺术的形式美，同艺术的其他基本问题一样，被后现代主义者以从未有过的方式重新加以探讨，艺术的形式美问题完全超出传统艺术形式的范围。也就是说，后现代主义者是从否定传统艺术形式出发，从反形式的角度，探索在艺术自由创作中脱离形式约束以及进行形式游戏的问题。

传统艺术创作和美学总是把艺术说成为一种通过形式表达出来的美。因此，在某种意义上说，形式成了艺术存在的关键因素。后现代反艺术对于传统艺术的否定必然会导致对于传统艺术形式的否定。但这样一来，后现代反艺术的艺术创作到底还要不要采取这样或那样的形式？在这个问题上，后现代反艺术的基本原则，首先是反对将形式当做艺术的外在表现形式，也就是反对将形式当做非艺术本身的外在因素，当做可以独立于艺术自由创作生命的某种外壳。其次，后现代反艺术从来不主张将艺术形式固定化和典范化，而是把艺术形式当做可以自由变化的不确定因素，当做非静止的运动表现本身。第三，后现代反艺术力图将艺术形式超脱传统空间概念的约束，而直接成为时间本身的自我呈现。这样一来，作为时间的艺术形式就自然地同作为艺术生命存在形式的时间本身相重复。最后，后现代艺术将艺术的形式，从现实转化成为可能的领域，使任何一种有生命的艺术创作的形式都转化成为可能的形式。这样一来，形式也转化成为潜在的和待生的，从而也使形式具有自我更新和重生的生命力。

本来，艺术作品作为一种创造物，总是以某种特定的形式为中介，构成为每一次特定的创造活动有限地自我满足并因而暂时终结的表现，同时也构成为该创造物自我再生产和另一次新创造相互联结的中间形式。由此看来，艺术创造和任何一种艺术形式之间的关系是不可避免的。后现代反艺术的美学同传统美学争论的焦点之一，就是如何对待艺术创造活动同形式的相互关系。

为了寻求艺术创作的最大自由，后现代美学试图使艺术形式既附属于艺术创作活动，同时又赋予形式本身以一种独立于创作活动的特殊生命力。这样一来，后现代艺术所追求的艺术形式美，就包含了双重的生命力：一方面在形式中包含了艺术家从事艺术创造时那种原有的创作生命力，另一方面又包含了已经获得独立存在的形式自身所固有的新生命力。两种生命力在艺术形式中的内在性，使艺术形式不再像传统美学家那样成为创作活动终结的单纯表现，也不把艺术形式固定化，这就决定了作为艺术创作产品存在方式的艺术形式的不确定性。

任何艺术都免不了通过形式来表现。但传统艺术却把形式形式化。正如拙著《后现代艺术的不确定性》所指出的，后现代艺术为了彻底实现创造中的自由，并把这种自由变成一种具有无限潜力的最大可能性，必须从根本上颠覆作为形式的艺术本身，这也就是后现代的反艺术的真正意涵。

后现代艺术家和美学家在不断地摧毁艺术形式的时候，是否也寻求形式美呢？实际上，他们在自由创作中所不断摧毁和颠覆的艺术形式美，只

是被传统美学和传统艺术家典范化并僵化地固定了的形式美。作为艺术作品的本质的东西，是隐含于作品中的自由创造精神。同样，形式作为艺术自由创作的一个内在因素，不应该脱离整个的艺术自由创作活动，也不应该外在于艺术创作的更新过程。传统艺术把形式当做艺术创作活动成果的表现，实际上就是把形式当做艺术创作活动的某个特定阶段的产品，也使形式限定和固定在相应的艺术创作阶段，从而使不同阶段的艺术创作成果的形式化同整个艺术创作生命活动脱离开来，也同艺术创作的未来更新过程相割裂。在某种意义上说，传统美学的这种形式观，又是同传统美学将艺术创作主体固定化、个体化和神圣化的原则相关联。也就是说，传统美学总是夸大艺术创作主体的作用，不但将艺术创作主体固定成一个一个孤立的作者个体，而且也往往将艺术创作特定阶段的成果形式当做该作者的创作标志，当做该作者垄断的个体性精神财产，当做其他人无权加以修正和更新的作品。

自尼采以来，一切反传统的艺术创作都优先重视贯穿于艺术创作中的自由创作精神，而这种精神又集中于艺术家创作过程中的特殊情感。艺术创作中的特殊情感，既要通过艺术形式表达出来，又不能受艺术形式的约束，而且在实际上它也不能单靠某一种固定的艺术形式而淋漓尽致地表达出来。关于这一点，强调艺术的情感象征性的苏珊·朗格，正是看到了创作中情感的复杂性和不可表达性，也看到了表达过程中语言的局限性和无能为力，因而诉诸变化多端和隐含无限更新可能性的象征形式。

因此，关于艺术作品的形式美，首先，后现代主义者强调其中所隐含的自由创作精神，强调这种创作精神的多变性、待发展性及其更新的生命力，也就是强调艺术形式本身的生命，强调艺术形式内在的独立生命力，这就从根本上否定将形式归结为艺术外在表现的传统形式观。第二，后现代主义者强调形式美本身的形式游戏性质，强调艺术的形式美的不拘形式性，也就是反对将艺术形式美加以形式化，反对将艺术形式美固定化和典范化。第三，后现代主义者反对将艺术形式美赋予某种意义。这在实际上是反对逻辑中心主义和理性主义对于艺术创作及其形式表达的干预。第四，后现代主义者主张艺术形式美在象征性表达过程中的开放性和不稳定性。因此，后现代主义者也反对任何一种采用语言表达的艺术形式美。

为了达到否定艺术创作的形式化的目的，后现代反艺术创作将艺术创作的形式表达过程本身改造成为一种反形式的过程。所以，反形式也就成为后现代反艺术创作的形式本身。1998 年夏秋间台北市美术馆举办的荷兰科技艺术展，生动地显示了后现代主义反艺术创作的反形式游戏。

这场由荷兰媒体艺术研究院蒙德录像艺术中心组织的录像影像艺术展，展出了后现代主义艺术家基·阿法杰斯（Kees Aafjes）、彼得·班恩·穆勒（Pieter Baan Müller）、彼得·伯格斯（Peter Bogers）、波瑞斯·盖瑞兹（Boris Gerrets）、杰普·德·扬（Jaap de Jonge）、柯曼（A.P. Komen）、伯特·休特（Bert Schutter）、比尔·史宾荷芬（Bill Spinhoven）、菲欧娜·唐（Fiona Tan）、史坦娜·瓦兹卡（Steina Vasulka）、贝·德·维瑟（Bea de Visser）以及克莉丝蒂安·兹华尼肯（Christiaan Zwanikken）等人的作品。这些作品的特点是通过影像与电子科技器材的操作和实际表演，彻底否定传统艺术的形式美标准，表现出后现代反艺术创作的反形式游戏的主要形式。这些作品综合了绘画、舞蹈、雕塑和影像艺术的各种表现形式，并通过现代科技将原有的多种艺术表现形式活动化、多元化和不确定化，以达到使艺术形式随着艺术展现过程而不断变化和更新的目的，同时也使这些活生生的形式表演变成艺术创作更新的过程，成为作者和参观者之间互动和沟通过程中实现再创作的重要手段。在这场展览中，艺术形式不再成为约束艺术创作和作品的外在框架，而是成为展览过程中重新创作的中介，成为艺术不断更新的生命历程中不可缺少的因素。

值得注意的是，在后现代的反形式创作过程中，时间成了反形式艺术创作的重要元素。形式的生命也存在和表现在时间中。时间成为艺术形式及其生命不断延异的基本条件。在展览中，荷兰艺术家们从微观的观察角度出发，依照他们冷静、精确的风格，巧妙结合时间的量化和质化程序，以各种虚拟的时空结构，利用表现速度感的动态画面和各种不同的计时工具设计，表现大自然和人的生命的艺术展现中所呈现的多种多样有形和无形的时间形式。后现代反艺术的反形式创作，就这样借助于本雅明所说的艺术科技化的途径达到后现代形式游戏的目的。

第七章 在“不可表达”与“姑且表达”之间创新不止

在后现代的视野里，没有对美的确定性的追踪。由于美同人的生活具有密不可分的内在关系，所以，美同具有自由意志的人一样，是不可界定的；惟其如是，它才有资格被称为美，它才显示出人的审美生存的至高无上性，它才能淋漓尽致地表现自身生存的独树一帜的风格，它才能为自身带来自己所喜好和期望的快感和愉悦，满足自身独特的审美品味，它才为人生带来无限的希望。但美的不确定性，并不意味着它的任意性和通俗性，而是强调它的创造性。美的真正价值及其提供审美快感的主要根基，就在于它是创造的动力和产物；它自身是在突破传统和旧事物的创造活动中，获得自身不断更新的快感和愉悦。生命本身的悖论，使真正的创作永远在生与死、愉悦与痛苦、有限与无限的矛盾中挣扎。

第一节 美的不确定性及其悖论

美，既是最令人向往的，又是神奇莫测的。只有人，才能感受到美的奇妙和诱惑性，同时又体验到它潜在的烦恼，预感到它有可能将人引导到充满欢乐和痛苦的矛盾之中。另一方面，虽然人人似乎都可以感受到美的存在，但要指出和表达美的时候，人们却无所适从，难以用简单的几句话对美的基本性质加以概括。因此，美往往为人们所追求，而当它出现的时候，人们却又茫然地陷入复杂的矛盾心态。

自人从动物转向文明生活起，甚至当人还没有完全真正脱离动物状态的时候，美就已经开始紧紧跟随人的生存，特别是在人的生命和生活世界中，时时扮演着非常奇妙的角色——使人既不沉醉于五花八门的物质世界，也不深陷于虚幻而又充满吸引力的精神世界，而是随审美力的发展，努力超越现实的物质世界和精神世界。美赋予人丰富的想象力和创造力，把人引向永远可更新和可期待的新世界。

美随着人的出现而呈现，在物质和精神世界之外，给人提供了一种将两个世界和人的生活提升到新境界的可能性。但这样一来，从美介入人的生活世界的那一刻开始，美就给予人以矛盾和悖论的感受，在不知不觉和

难以抵御的情况下，既向人提供意想不到的“礼物”，又使人落入一种情感上的“圈套”。显然，美始终伴随人的物质和精神世界，试图将两者在人的生活中复杂地交错起来，并引导人们以新的形式进行一种超越，既改变人本身，又创造新的生活世界，甚至启示人们从现有的实际环境出发，尽可能向新的可能世界转化。在这个意义上说，美成为人摆脱现有物质和精神条件的创新动力，也给人提供了走向尚未存在的美好世界的途径。

在人类文化史和哲学史上，一代又一代的智者和哲学家们不断探索美的性质，也试图概括和总结出关于美的各种观念和理论，但始终未能改变美作为神秘不可测的力量而存在于人的生活中的事实，同样也始终没有改变其引发人们思索和向往的神奇性。

不管美的性质有多么复杂，也不管美是否因人们的探索而逐渐显露其神秘的面容，美毕竟始终隐含于人的本性中，同时又作为环绕于人的生活而呈现为盘旋在人的生活氛围中的力量，显示出不同于知识真理体系和道德伦理的独特的不可取代性，也呈现出它对人不可抗拒的干预和渗透性。

值得肯定的是，在哲学史上，许多杰出的思想家都曾经深刻地洞察到美不同于知识和道德的独特性质。从柏拉图到康德，从黑格尔到德里达和福柯，都在这一思路上进行过各种可能的探索。

在当代的思想家中，福柯是较为突出的一个，他试图跳出传统思维模式而探索美的神奇性。他先是严厉批判被称为“权力论述系统”的知识真理体系的虚伪性，接着坚决拒绝被称为“监视和宰制人的言行的规范”的伦理道德的残酷性。福柯从古希腊前苏格拉底时期和希腊化时期的杰出思想家所累积的实践智慧中，总结出超越真理和道德约束，造就了一个没有固定主体性的审美自身，为现代人提供了走向审美世界，并在审美世界微妙神奇的结构中不断实现无拘无束的新生活的可能性。

福柯的思路为当代后现代主义思想家和艺术家提供了深刻的启示，使他们彻底跳出传统对美的探索思路，在各种尽可能多样化的自由世界中，在直接的生活实践中，以前所未有的冒险和超越精神，置真理和道德于生活之外，向神秘的审美世界深化，寻求人们在以往的时代中所没有经历过和没有感受过的新生活。

以往思想家深受西方逻辑中心主义、理性主义和近现代自然科学思维模式的限制，往往回避美的矛盾和悖论性质，试图给美下这样或那样的明确定义，从而歪曲了美的真正性质及其与人的生活的复杂关系。后现代主义思想家宁愿从悖论本身出发探索美的悖论性，因为他们已经品足了生活本身的悖论性质。

后现代主义思想家对于美的独特观点，就在于抓住了美本身的不确定性及其悖论性，并将这种悖论当成寻求美的动力和创新的力量。利奥塔在他的《非人》一书中，高度评价了康德对美的不确定性的分析。他说：康德对审美观和审美愉悦的分析，给予自由以同等的重视。"在纯审美愉悦、联想和自由式关注中的形式，都是尽可能独立于任何经验论和认识论的考虑。现象的美是与其不确定性、流动性和渐进性成正比的。康德用两个隐喻来说明现象美：一是炉膛中摇曳不定的火苗的不确定性，二是小溪水流淌过后不规则的痕迹。"①

在后现代艺术作品中，美的不确定性突出地表现为它的不可把握性和不可表达性。在这方面，原籍法国的美国后现代画家杜尚和祖籍波兰的美国后现代画家纽曼都明确地表示：艺术作品中的美，只是生命本身的呈现，而且还只是生命在此时此刻的呈现，如此而已。美的不确定性，其源初的真正奥秘，就在于此！换句话说，美的不确定性，源自生命随时随地的不确定性。而且，美当然也和生命一样，因其不确定性而难以把握，难以表达。

利奥塔在分析杜尚和纽曼的作品时，始终紧紧抓住其中的美的瞬间性、不确定性及其生命的不确定性的源初基础。正如利奥塔所说："他（纽曼）的许多绘画的主题，都倾向于表达'悖论性的源初开端'的理念。作为动词的'开端'，就像黑暗中的一道闪电，或者，像荒野上的一条无名之道，它离析、分割和构成一种不断地产生'区分的区分'的延异，使人可以通过它去品味，哪怕这种延异竟如此细腻，以致揭开一个又一个奇妙的感性世界。"②利奥塔接着指出："源初的开端是一种二律背反（悖论）。它作为源初延异，在世界历史初始中发生。它不属于这个世界，因为这个世界是它造成的。它是'无历史'(an-histoire)。这种悖论是令人惊异、而又导致创新的悖论，或者，它就是一种机遇性的悖论。"③

机遇又是什么？它是不可预料的临到。这是一种随时无法判断的降临到此或此时到达此处的瞬时，是最令人惊异且又顿时使人受到预料不到的启示，灵感和思路突然蜂拥而来、喷发外溢，谁也阻挡不住，同时又激荡起波涛汹涌的激情，难以自已。此时此刻，是如此闪烁奇妙，以致难以判断其来临和消失：一切都在瞬时间。它呈现的一刹那，占据了特殊和独一无二的位置，使它无法被否认，确确实实留下了不可磨灭的创作痕迹。只

① Lyotard, *L'inhumain, Causerie sur le temps*. Paris. Galilée. 1988: 32.
② Ibid.: 90.
③ Ibid.

是它虽给人造成“有”的感受，却没有可把握的“在那儿”。它以其“有”的呈现，曾经唤起并将继续唤起记忆中美的感受性，使人回味无穷，给人无限启示。

正因为这样，杜尚的主题是瞬间的不可把握性，他曾经试图以流星雨来说明这种不可把握性；而纽曼继《装饰1号》之后所作的一系列作品，都只是为了呈现生命所是的那一时刻罢了。正如利奥塔所指出的：“绘画呈现了存在；这个存在现在在这里自我呈现。”[1]赫尔曼·黑塞（Hermann Hesse, 1877—1962）也说：“纽曼作品的主题总的来讲是艺术创作本身，是创世的那一瞬间的象征。”纽曼自己称：“创造的主题是混沌。”

既然美就是一刹那间的当下呈现，它就像一切新世界的最初开端那样，不可思议。人们总是认为世界一旦诞生就不再重生；殊不知在艺术家看来，世界不但可以不断再生，而且还应该重生，并应该通过艺术家自身生命的不断重生而导致世界一再地重演其源初的开端。艺术的生命力，不在于柏拉图所说的那种“不变的永恒美”，而在于它天生和随时包含着生命开端的瞬时美。艺术以其创造性，将世界和生命的“随时重生”闪电般地呈现出来，造成一次又一次的奇迹和机遇。但是，利奥塔指出：“这闪电随时在那儿，却从不在那儿。”世界因此而“不停地开始着”[2]。

美，在世界的各种不可预料的偶然性事件中，一再地返回到它的源初的开端。但美的现在究竟在哪里？当人们要去把握它的时候，它已经不再那儿。此时此刻只在此时此刻；当此时此刻到来时，它已经不是此时此刻，因为它在顿时呈现时又顿时消失。作为世界源初开端的美，是独一无二的有，它不需要在。美的珍贵性就在于它瞬时的有以及它之不屑于在。

利奥塔说过：“理念是不可表现的，人们无法援用例子、事件甚至象征之类来显示它。宇宙是不可表现的，人性、历史的终结、瞬间、空间和善等概莫能外。这也就是康德所说的，它是普遍的绝对。倘若表现它们，就会把它们相对化，把它们置于表现过程的情景和条件下。所以，绝对是表现不出来的。”

所以，真正的美是不可表达、不可表现的，因为它是在偶然的情景下，由某个活生生的人，以他当时当地的特殊情感、品味、欲望和想象力，同他所遭遇的某个具体事物相交感而突发出来的一次性复杂心态；在它之中，隐含着一系列难以确定的中介因素和主客观力量，与当时当地的氛围凝聚成一定的密码交织而成，并即刻升华为崇高的个人情感，同此人

① Lyotard, *L'inhumain, Causerie sur le temps*. Paris. Galilée. 1988: 90.
② Ibid.

早先隐含于内心中的理念相结合、碰撞。在这个意义上说，任何真正的美都是唯一的和绝对的。

伽达默尔在具有诠释学转向伟大意义的奠基性著作《真理与方法》中说：在人类的生活中到处存在着不可表达的（unausdrücklich）不可表现性（Unausdrückbarkeit）。伽达默尔列举了共同感和机敏（即古希腊人所说的 Phronesis：实践智慧）等，以此说明不可表达性的普遍性。同样，在西方哲学史和思想史上，曾经出现过一系列伟大的思想家，例如古代的赫拉克里特、文艺复兴时代的维柯、德国启蒙时代的哈曼等人，他们都反对把理性绝对化，强调人类生活的高度复杂性及其不可表达性和不可通约性。

但是，人们能够以一定的智慧和某种特殊的形式，表现存在的某种绝对，这就是所谓“负表现”（la présentation négative）；康德也说过这是一种抽象的表现。

1912 年以来，抽象派绘画的潮流所应对的，正是这种“用可见的形式间接而又明白无误地暗示出不可见性的要求”[①]。

美的悖论及其不确定性和不可表达性，促使后现代主义艺术家采取一种特殊的创作态度：在创作中使创作美进行自我否定，让作品只采取瞬时爆发的呈现形式，不计较它的完整性，使之永远留在可持续再生的可能性中，从而也使他们自身在“不可表达”与“姑且表达”之间不断游荡，创新不止。

第二节　不可表达性与不确定性原则

法国现代派最早的代表人物波德莱尔在他的《1845 年沙龙》中提出了现代派创作的三大基本原则：过渡性（le transitoire）、逃脱性（le fugitif）、偶然性（le contingent）。这三条原则试图表达高度自由的创作活动所必备的性质：不稳定性、变动性、非系统性、反形式性、流动性、点滴性、瞬时性、模糊性、混乱性、非一致性、任意性、即席性及不完整性等。

被称为波德莱尔的文学兄弟（frère littéraire）的同时代的美国现代作家艾伦波（Edgar Allan Poe, 1809—1849），在大西洋彼岸也不约而同地在其创作中贯彻了上述原则。他认为，诗歌的原则是如此严谨而单纯，它无非就是超凡的美对于人的启示，并始终都只能在心灵的崇高化的激荡中被

① Lyotard, *L'inhumain, Causerie sur le temps*. Paris. Galilée. 1988.

寻觅到（Poe, E. A, *The Poetic Principle*. 1850）。

因此，真正的创作，只能在零散的、偶然的和过渡性的绵延、含混而又无秩序的散播式的时空中进行，它必须以常人所做不到的手法和技巧，避免复制和重演现实中所发生的一切。

显然，波德莱尔等现代派作家所强调的，是艺术家特有的那种接近神秘的敏感性以及置之于绝对优先地位（la suprématie de la sensibilité）的决心，以保证艺术有可能超越表面的现象，优先捕捉创作者本人发自内心的独一无二的审美冲动。他们认为，创作的珍贵性，正在于它的瞬间性、流动性、激发性、唯一性和不可重复性。

由现代派所创立的上述创作原则，后来就成为后现代艺术的不确定性（Uncertainty, Indeterminary; l'incertitude, l'incertain; Unbestimmtheit, Unbeständigkeit）的创作策略的出发点。

从 19 世纪中叶至今，不确定性原则始终伴随着现代派和后现代派的创作活动，在作家和艺术家的具体创作中展现出来。差不多与波德莱尔同一时代，评论家多列（Théophile Thoré, 1807—1869）就已经在他的《1847 年的沙龙》中宣称："如果绘画的目的是向他人传递艺术家在自然面前的印象的话，那么，柯洛（Camille Corot, 1796—1875）的作品就符合艺术的要求。"[①]正因为这样，柯洛常常被认为是具有现代派和后现代派双重身份的印象主义（l'impressionnisme）的先驱。柯洛在其绘画中所表现的印象（l'impression），正是为了突出艺术家主观感受、想象、情绪波动以及其他各种内心世界模糊而变动不定的变化因素的现代派美学的特征，因而也隐含了后现代艺术的不确定因素。

所以，受波德莱尔启发而产生的印象主义和象征主义（le symbolisme），明确地与贯彻理性主义的科学精确性原则相对抗，强调艺术创作的随意性和不确定性。象征主义的代表人物莫列亚斯（Jean Moréas, 1856—1910）为此指出："客观只向艺术提供一个极端简明的起点，而象征主义将以主观变形来构成它的作品。"[②]

以毕沙罗（Camille Pissarro, 1830—1903）、德嘉（Edgar Degas, 1834—1917）、希斯利（Alfred Sisley, 1839—1899）、塞尚（Paul Cezanne, 1839—1906）、莫奈（Claude Monet, 1840—1926）、柏斯·莫里索（Berthe Morisot, 1841—1895）、勒诺瓦（Pierre Auguste Renoir, 1841—1919）及居岳敏

① *Les salons de Théophile Thoré, 1844-1848*. Préf. Par W. Bürger. Paris. Librairie Internationale.1861-1870.

② Moréas, J., *Paysages et sentiment*. Paris, Sansot. 1906.

(Armand Guillaumin, 1841—1927）等为代表的法国印象派和后印象派画家，以他们的神奇笔触，力图描绘那些昙花一现的流变（la fluidité éphémère）以及景色的变幻不定性（fluctuante des paysages)。而艺术家以巧夺天工的技艺所细腻表现的光线变异（la nuance des variations lumineuses)，则加强了色彩和轮廓的模糊性，使之在艺术作品中显现为类似梦幻、细雨蒙蒙，又像迷雾一般，既含糊不清，随时可以消失和重现，又隐约地随处飘荡，直至深邃无边的神奇世界。它无法通过理性来捕捉，更不能用公式来加以概括。现代派所贯彻的这项原则，正是后现代派所赞赏并始终坚持的。反过来说，后现代派对于现代派的不满，也正是它们未能把这一原则贯彻到底，致使现代派在实际创作中，在追求艺术形式美的传统框架内，断送了他们原有的变幻莫测的创作生命力。

到20世纪，具有现代性和后现代性双重性格的德国美学家本雅明和阿多诺，先后以极大的努力，重提不确定性原则的创造性价值[①]。由此可见，后现代主义艺术的不确定性，原本来自现代性，只是后现代主义艺术把它发挥到了极点，以致显示出后现代主义对现代性的超越。

第三节　不确定性的反传统性质

不确定性，从根本上说，既然是无法确定和不可确定，就不能作为一个原则或逻辑概念确定下来，更无从讨论其内涵和意涵。同后现代主义的其他说法一样，它只是创作实践的一种实施和表达的策略。但是，它和后现代主义所隐含的基本特征一样，实际上更具体而生动地体现了后现代主义本身的悖论，其目的在于凸现传统文化深陷危机绝境的无可救药性以及后现代主义同传统之间的不可共存性、不可翻译性和不可化约性。

这种反传统的意向，早在20世纪初就由杜尚在《下楼梯的裸体》显示了出来，同一年，贾科莫·巴拉（Giacomo Balla, 1871—1958）也创作了《奔驰中的汽车》(Automobile en course)，试图以动态的瞬时性取代传统的静态绘画形式，打碎和超越欧几里得所确定的三维传统空间框架。此后，后现代主义艺术沿着反传统的路线，无止境地实施不确定性策略，试图从传统的逻辑中心主义的单调乏味中解脱出来，以便使艺术创作有利于表现各种带有神秘编码的偶然性，呈现丰富得多的极端复杂的世界，特别是表现创作者在其创作过程中极度自由的复杂心态。

---

① Benjamin, W., *Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main, Suhrkamp*. 1982[1927-1940]; Adorno, Th. W., *Aesthetische Theorie*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1970.

德国著名艺术家约瑟夫·博伊斯在1964年曾经把一块看起来随意、庸常的动物油脂置放在一张椅子上而创造了《油脂椅子》的雕塑作品。油脂，在他那里，成为一种可能性的象征。他要让艺术本身变成表达未来可能性的时空架构及其极度可变性。波伊斯明确地说："如果我们不深入到传统文化的核心并在那里把它加以改造，现在的艺术也就不再可能成为艺术"；"在我看来，艺术是唯一的进化力量；这也就是说，只有从人的创造性出发，才能使环境得到改变"。他认为，艺术不应该停留在传统的描摹、模仿、审美想象的范围内，而是应该变成可能的世界的实验室，而且也应该成为各种超越极限的探险创造游戏的场域。



约瑟夫·博伊斯：《油脂椅子》

所以，约瑟夫·博伊斯的油脂之在场出现，意味着未来一切可能性的变化潜能；它是这种潜能的储存库，也是朝向各种可能的变化的神秘编码的集中缩影。这样一来，绘画就像一切创作活动那样，是一种"永远无法界定的自我延异"。艺术在这种创作的每一个刹那，也就超越出传统艺术的界限而成为非艺术。

同样，由美国后现代音乐家约翰·凯奇（John Cage,1912—1992）所创作的"机遇音乐"（Aleatory Music or Chance Music），继承了荀贝克的"无调性"（Atonality）音乐的创造精神，成为了后现代音乐的一个典范。

约翰·凯奇创作了一系列著名的不确定乐曲（Indeterminary）。他在1952年谱写出一首题名为《四分三十三秒》（4'33"）的钢琴曲。这部作品在演奏时，一位身穿礼服的钢琴手走上台，安静地坐在钢琴前四分三十三秒，然后又一声不响地走下台。在这段时间里，没有任何"正常的乐声"

发出。

约翰·凯奇的《四分三十三秒》这部作品的创作和演奏，是后现代音乐以其自身的自我表演去实现对传统音乐批判的典型范例。首先，它批判了传统的音乐概念本身。在20世纪以前，西方的音乐对声音的探索，基本上建立在对有规则振动的乐音（tone）和不规则振动的噪音（noise）之间的区别的基础上。所谓音乐，就是依据有规则、有规律振动及其调和的原理，以乐音的高低、强弱、音色的节奏（rhythm）、旋律（melody）及和声（harmony）合理配合而成的一种艺术。因此，传统音乐把节奏、旋律及和声当成三大基本因素。

约翰·凯奇的《四分三十三秒》这部作品却没有出现任何乐音，更谈不上其节奏、旋律及和声。这部作品所展现的，是一种非乐音的寂静及其时空结构。听众以期待的心情所盼望听到的音乐，没有像传统音乐演奏那样出现。但正是在这种沉默期待过程中所经历的特定时空结构，以及表演者和听众在其中共时地分别偶发出来的惊异心情，通过众目睽睽和焦急期待的复杂心态的立体式交感，通过各个不同听众与台上演奏者之间紧张而奇妙的互动关系网的持续，使《四分三十三秒》的演奏，从原来似乎毫无内容的一片空虚，顿时自然地演变成台上台下各个不同心灵的无形神秘交感曲，不但时时包含着无限丰富的多元化的可能的创造内容，而且，也时时可能引爆出导向一切维度的创作方向和趋势。也就是说，时时隐含着向新的创作转化的最大限度的可能性，时时孕育着最多样化的创作动力和能量，时时可能爆发出由不同心灵的激烈震撼所产生的奇特交响乐曲。因此，沉默时空中的每一个片段，都是含苞待放的最美的音乐花蕾，是构成音乐创作丰沛潜能的取之不尽、用之不竭的精神发源地。

《四分三十三秒》所开辟的寂静时空，提供了一个自由想象的世界，使得作者、演奏者和听众三方，感受到在这个新的世界中一切事情都可能发生。于是，这里提供的寂静时空，成了最大的音乐创作和欣赏的时机总汇。

同时，《四分三十三秒》的演奏，也成为艺术家和鉴赏者通过艺术再次直接地面对世界和生活的一个珍贵时机。正如约翰·凯奇所期望的，在《四分三十三秒》的寂静中，艺术家和欣赏者开始聚精会神地注意到周在世界所发生的一切无目的和偶发的声音，不管是其中迸发出来的某种咳嗽声、天花板被风吹产生的嘎嘎声，还是哪位不耐烦的听众移动脚步的声音，甚至是某位听众自己的耳鸣声。这一切都深深地感染着身临其境的人们，使他们再一次亲身经历了真正的世界本身；不过，这是在一次预想不

到的音乐演奏中亲身经历的真正世界。正如约翰·凯奇所说，他的作品无非是要人们去认识我们现实的生活，而且只是在艺术活动的范围内猛然发现自身所处的生活世界罢了！

总之，在后现代主义者看来，必须让画家依据他本人遭遇的情景中所形成的突发情感，选择他特殊的表现形式，去表现和展示那些不可表现性。正如利奥塔所说："让人们看到存在着某种可以被构想、但不能被看到、也不能使它可见的东西；这就是现代绘画的关键所在。"①

① Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le Temp*. Paris: Galilée. 1988.

第八章　以游戏态度进行创作

在后现代艺术所进行的形式游戏中，关键因素是游戏。正是游戏，赋予了传统形式以新的活力和永恒的生命，使形式产生了克服其自身所固有的惰性的无穷力量，也使形式获得了不断更新的动力，更为后现代艺术的创作带来了高度的自由性。

传统创作的特点在于其目的至上主义，它的集中表现，就是将理想化和合理化的结果所采取的形式，通过使之固定化和典型化的途径加以推广，作为未来实践的普遍形式的标准。后现代主义者玩弄形式游戏的目的，正是要反传统之道而行，让上述传统艺术的目的至上主义不能再借助目的的形式化及固定化而普遍推广开来。

第一节　在不确定性中实现高度自由

后现代主义所追求的自由，不是传统的自然法理论家和古典自由主义者所宣称的自由，因为传统的自由观念，只是属于某一个主体的自由，是在法律和规则所限定的范围内的自由，是以牺牲自身的创造性为代价而换取的自由。后现代主义的自由，也不是传统认识论或伦理学意义上的自由，因为所有这些自由，都必须以确认世界和社会的法规、规范和准则作为基本条件，也就是说，是在这些法规、规范和准则所约定的范围内的自由。

后现代主义者所寻求的创作自由，不但不同于政治的、认识的和日常生活中一般行动的自由，而且还超越和高于它们，因为创作的自由完全属于自身活生生的生命本身，它试图逾越（transgression）一切界限，以探险式无止境的游戏，作为实现自身最高快乐的生命创造活动。这种自由，就其本义而言，就是无法确定的，是不确定性本身。

确实，自由是人的本质。人的自由本质，归根结底，决定于人自身原本是目的自身。因此，所谓真正的自由，乃是作为目的自身的人进行自我决定和自我超越的绝对自律。

从西方的传统来看，从理论上系统论证人是目的这个基本命题始于康德。康德的整个哲学就是在探索“人是什么”和“我们是谁”的问题。为

此，康德从人的活动的三个基本领域去探讨：认识、伦理和审美。也正因为这样，康德才写出他的三大批判：《纯粹理性批判》（*Kritik der reinen Vernunft*. 1781）、《实践理性批判》（*Kritik der praktischen Vernunft*. 1788）和《判断力批判》（*Kritik der Urteilskraft*. 1788）。

康德是在论述伦理行为的理性基础时，更确切地说，是在《实践理性批判》探讨道德伦理行为之后，为了更深入地分析批判人的实践理性，在《道德形而上学基础》（*Die Metaphysik der Sitten*. 1797）一书中，提出了“人是目的自身”的伟大命题。

很明显，在康德看来，当人只是作为认识活动的主体，作为一个经验的存在而构成自然界的一部分的时候，人仍然和其他事物一样，是“他律”（Heteronomie）的，是没有真正自由的。只有当人作为伦理行为的主体，从感性世界（The World of Sense）进入到理智世界（The Intelligible World）的时候，才能脱离感性世界的约束而成为“自律”（Autonomie）[①]。在此基础上，康德进一步说明人是目的自身。可见，康德的论述，把文艺复兴和启蒙运动的人性论和古典人文主义提升到新的高度。这也使得康德“人是目的自身”的命题成为近现代人权理论的基础。

令人深思的是，康德关于人是目的的命题是在谈论伦理行为时提起，又在谈论对于美的鉴赏能力时，引申到最完满的程度。所以，康德至少看到了：只有在追求美的艺术创造和鉴赏活动中，也就是在实现一种利益无关（interesselose）的“无目的的合目的性”（eine Zweckmäßkeit ohne Zweck）的时候，人才能实现其作为目的自身的崇高地位。

人的艺术创造和鉴赏活动，把人从他所处的经验感性世界中彻底地解脱出来，使人在超越的精神世界和想象力的王国中，超脱各种利益而去寻求其自身的真正自由。也正因为这样，唯有在艺术创造和鉴赏活动中，人才有可能把自己当做目的自身而实现最大限度的自由，并由此实现对全人类的整体生命的道德终极关怀。

后现代的思想家们在批判传统的古典人道主义理论时，一方面不满于西方古典人道主义将人设定为认识和伦理行为的主体，揭露了将人加以主体化而导致对人的否定的各种传统论述；另一方面，在康德“人是目的自身”的命题中发现了拯救人的自由的转机，找到了把人彻底地从传统文化的枷锁中解放出来的关键途径。

后现代的思想家德里达在对于西方传统文化进行“解构”的时候，以

---

① Kant, I., *Selected Philosophical Works*. New York, Everyman Library, 1977: 197-198.

及另一位后结构主义思想家福柯在批判古典人文主义的时候，都肯定了康德的上述命题，并由此出发论述了后现代的基本原则。

在20世纪70年代末至80年代初，法国思想家们经过反复讨论“人的目的”这个论题之后，出版了一本研讨会论文集《人的目的：从德里达的创作谈起》（Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Les fins de l'homme*, 1981）。这本讨论集表明后现代思想家们极端重视人的自由问题，并像康德那样，围绕着人的目的去探讨人的自由，而且也是在人的艺术创作活动中去寻求人的绝对自由的可能性。在他们看来，艺术创造是人生自由的最理想的典范场所。艺术创作和欣赏活动，作为无目的的合目的性，集中地体现了人的自由的最本质的内容和最高目标。正是在无目的的合目的性中，高度表现了人的自由的自在自为的自律性。这是人为其自身的存在而作的自我决定的自由，是为自身的存在而寻求最大限度的自由的表现。

但在后现代思想家看来，自在自为的自律，就是“无目的的不确定性”（L'incertitude sans fin; Uncertainty without end）。这种自由并非理性的自由，也不是在传统的主体化中受到约束的个人，因为艺术创造的自由本来就高于一切实践，它根本超出人类一般活动的意义及价值，不归理性所管辖，也非道德、法制和认识规律所应该统治的。

后现代主义所追求的不确定性，用他们自己的话来说，只能是一种进行自由创造的没有根基的游戏活动。伽达默尔在《真理与方法》一书中称之为人类世界经验的基本形式，并使之通过艺术创造，达到人生在世不断追求自由的最高理想。[①]德里达为此高度赞扬艺术创作中的游戏活动，并将之比喻为“一种无低盘的棋”[②]，“一种产生区分的区分”，即“延异”[③]。

因此，后现代主义所追求的不确定性，是为了彰显创作者生命本身的最高尊严及其自由选择权利的不可剥夺性。只有在艺术创作中，生命决定自身的自由，才有可能达到无拘无束的最高境界，以便满足生命自身所追求无止境的审美愉悦快感。

艺术作品不应该成为对象，也不是其创作者的主体性的表现，而是活生生的文化创造生命体本身。

艺术作品的展现，从此就始终与对象化和主体化无关，而是艺术品本身在生活世界中的自我表演和自言自语以及自行沟通。在脱离主客体约束的情况下，艺术品成为其生命自身的主人，由它自己决定自己的命运。

---

① Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J. CB. Mohr (Paul Siebeck).1986: I, 107-116.

② Derrida, J., *L'Ecriture et la différance*. Paris: Seuil. 1967.

③ Derrida, J., *Positions*. Paris: Minuit. 1972: 17.

第二节　不确定性原则对艺术形式的解构

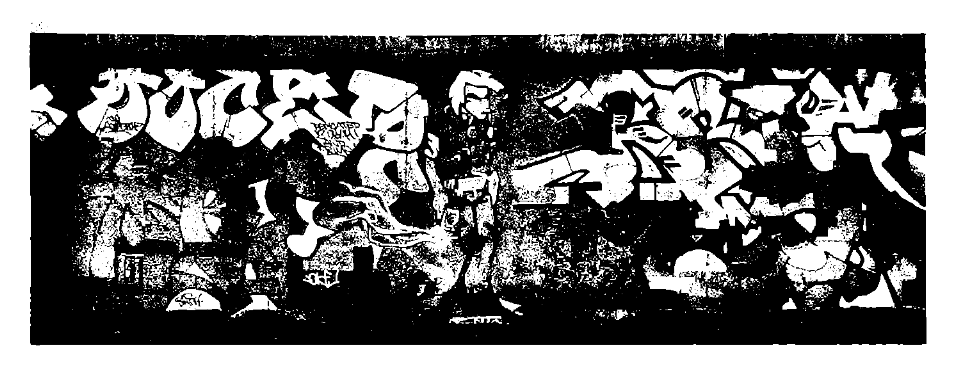
后现代主义者的不确定性原则旨在打破一切约束艺术创作自由的传统形式主义。但在他们看来，彻底打破约束自由的传统形式主义的唯一途径，恰恰就在于玩弄形式游戏本身。以形式游戏对抗形式的固定化；以形式游戏去破坏中心在运动中对于边陲的支配地位，并使中心消融在区分化的连续运动中；以形式游戏潜入现实背后去寻求各种隐藏的、潜在的和偶发的可能性；以形式游戏将想象的世界引入，并使其挑战性地呈现于现实世界；以形式游戏本身对抗形式从外部赋予思想内容的强制性的约束，打破形式自身的自我约束性和惰性；以形式游戏象征性地表达无法通过语言表达的自由。一言以蔽之，以形式游戏在形式的任意变动中实现形式自身的自我超越，逃脱任何形式的约束，达到在固定的形式的范围内所无法达到的最大自由。因此，也可以说，后现代主义者的形式游戏是在形式中纳入反形式的精神。

由此可见，在后现代艺术所进行的不确定的形式游戏中，关键因素还是游戏本身。正是游戏，赋予了传统形式以新的活力和永恒的生命，使形式产生了克服其自身所固有的惰性的无穷力量，也使形式获得了不断更新的动力。

传统创作的特点，就在于其目的至上主义；而这种传统的目的至上主义的集中表现，就是将理想化和合理化的结果所采取的形式，通过使之固定化和典型化的途径加以推广，作为未来实践的普遍形式的标准。因此，传统艺术的目的至上也就集中表现在它的形式至上。所以，毫不奇怪，传统艺术很自然地将美术界定为形式艺术。后现代主义者玩弄形式游戏的目的，正是要将传统艺术的目的至上主义和形式至上主义置于死地，使之不可能再借助于目的形式化而实现普遍化。

当然，就后现代主义者玩弄形式游戏而言，他们也是形式主义者。只不过他们是通过形式，通过将形式的非形式化，使之非固定化；或通过将形式变化的绝对化，而最终成为“否定的形式主义者”。这就像海德格尔那样，坚决地反对和否定传统的形而上学，但他是以否定的形式反对传统的形而上学；他所追求的，是一种反形而上学的“否定的形而上学”，一种关于无的形而上学。

后现代主义者在创作中所进行的上述形式游戏，使他们不再关心作者（l’auteur; the Author）的作用，他们竟然宣称作者之死（la mort de l’



“柏林墙艺术”之一

auteur)。[1]这说明，对作者的否定，也是后现代主义者玩弄形式游戏的宗旨所决定的。后现代主义者玩弄形式游戏的目的，是要达到作者本身的彻底自我解脱，达到作者的绝对自由。这也就是说，作者在其形式游戏中所追求的，并非游戏中呈现的形式，也不是作为游戏结果的固定形式，不是作品形式与其作者的固定关系，而是体现在游戏中的绝对自由以及在其形式中体现的象征性意义。

后现代艺术对于形式的解构，集中体现了艺术的不可界定性。这恰恰是由于艺术本身之异于思想观念、异于语言的独有特性。文学批评家苏姗·朗格（Susanne Katherina Knauth Langer, 1895—1990）在《情感与形式》一书中说："艺术是情感的符号形式，而不是事实的符号。任何艺术作品的价值并不在于它所表现的对象是什么，而只是取决于它如何表现。"苏珊·朗格在这里所说的"如何表现"，正好就是指艺术家如何创造出一种不同于客观事物的外在形式的内在形式美，也就是上述本质上不可确定的形式美。

因此，在后现代艺术家看来，艺术活动之所以提供了唯一最自由的人类创作天地，就在于艺术本身，是唯一通过不确定的形式美的创造游戏。艺术不同于人类其他活动，最根本的，就在于它是靠形式的自由创造去实现人的自由理想。

后现代艺术家的形式游戏，不仅是指游戏的不确定性，而且也是指形式本身的不确定性。形式本身的不确定性，取决于精神活动的自由形式对于外在形式的不断否定，取决于其永恒的不满足性以及其绝对自律的不断超越的要求。这一切都不可避免地回归到人的自由本质。

值得指出的是，后现代艺术的形式游戏概念的核心部分，实际上，是

① Foucault, M., *Dits et écrits*. I, Paris: Gallimard. 1994: 703.

象征性的问题。后现代艺术在创作中玩弄形式游戏的目的很明确，就是在形式游戏中超越形式的约束而获得自由。因此，他们通过游戏而把形式非形式化，通过游戏而把形式加以解构。在形式游戏中，形式丧失了其本性，因为游戏具有一种"魔力"，可以使陷于其中的一切因素，统统加以非主体化、非中心化和自我超越化。陷于游戏的形式，完全失去其主体性和同一性，变成了游戏的象征性手段。游戏的逻辑使陷于游戏的形式象征化。



"柏林墙艺术"之二

形式游戏一旦使陷于游戏的形式象征化，形式便从僵死的形式中重获生命，形式本身也就只具有象征的意义罢了。所以，象征化的形式是后现代艺术不同于传统艺术的形式主义的关键之处。

后现代艺术把形式象征化还包含另一个重要意义。一方面，后现代艺术通过形式游戏中的形式象征化，达到否定艺术的传统意义的目的；另一方面则由此真正地实现艺术的绝对自由，一种名副其实的不确定的自由。

传统文化一向认为艺术之所以具有崇高价值，这是因为它包含着意义。将艺术意义化，就像将一切文化加以意义化一样，其目的是实现一种有利于统治阶级的标准化，借此完成统治阶级利益的正当化和普遍化。这就是说，传统文化之建构意义体系，无非是实现传统文化本身的正当化，并通过正当化而实现其固定化和永恒化。任何意义都是一种价值，其传播及其效用，都是为了推广和巩固有利于统治的秩序。所以，传统文化把维护文化的意义体系看做是文化创作和再生产的基本原则。后现代艺术通过形式游戏，把在形式中固定化和永恒化的意义体系加以破坏，完成其对于传统艺术的解构。形式一旦失去其内含和负载的意义，其本身也就不同于传统的形式。

另外，在后现代艺术的形式游戏中，也隐含着对艺术的意义的彻底否定。在后现代艺术家看来，艺术活动本身不应该有任何意义。任何对

意义的声称和追求，都势必导致对自由的限定。如前所述，既然后现代艺术家把艺术的自由看做是不可界定的，他们就同样不能容忍那些将艺术赋予意义的任何传统原则。艺术只有挣脱了意义的约束之后，才能实现其自身所追求的绝对自由，而将形式象征化便有可能使艺术从意义的约束中解脱出来。

另一方面，后现代艺术把形式象征化，其结果不仅使形式原来负载的意义模糊化，也使形式本身的固有结构不确定化。因此，形式象征化的结果，自然地导致了形式的自我否定。

由此可见，后现代的这种形式的自我否定，并非单纯是消极的否定形式，而是赋予了形式以更新的转机，同时又避免了传统形式的消极性。

总之，在后现代艺术看来，艺术之为艺术，其灵魂并非那种已经凝固成艺术作品的固定不变的外形和主题内容，而是艺术家在创作进行中一切变动的可能性因素。正是这些因素才体现出创作中的无限生命力，才是真正创造的潜在动力；因为只有可能性的因素，才是最千变万化的，才最具丰富和长远的前瞻性。

第三节　使创作成为无目的的冒险性游戏

在伽达默尔本体论诠释学的理论体系中，对美学体验的分析占据了最重要的地位；而在对美学体验的分析中，对于游戏概念的解析又是其核心部分。在《真理与方法》中，伽达默尔特地又在该书第二版序中强调对于艺术作品的体验的普遍而深刻的意义。他认为对于艺术作品的体验总是在根本上超越出解释的主观范围，即超越出解释者、艺术作品原作者及作品的其他业余爱好者的主观意识水平和主观因素的范围。

如果说贝蒂（Emilio Betti, 1890—1980）在创立一种关于解释的一般理论方面做出了卓越贡献的话，那么，伽达默尔本人在研究诠释学方面的主要目的，则是要揭示“解释绝不是对于假定地给予的一个对象的一种主观的感受，而是从属于一种刚刚被理解的那个存在者的存在，是一种所谓有效的历史意识（Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein）的因素”。

这也就是说，伽达默尔致力于揭示隐藏在解释作品的工作背后的那些超越出主观范围的、具有本体论意义的普遍性因素。在这番深刻的解析理论活动中，伽达默尔正是从对游戏概念的分析开始的。

伽达默尔说：我们选择一个在美学中起着重要作用的概念，即关于游戏的概念，作为第一个出发点。游戏概念并非伽达默尔所独创的，它是

自亚里士多德以来一直为西方美学家所探讨的问题；但伽达默尔指出，在康德和席勒那里，这个概念被赋予了主观的内容。伽达默尔所要做的，既不是由此揭示作者的主观性，也不是要揭示任何一个个人的主观的精神状态，而是要发现和揭示艺术作品本身之成为艺术作品的状态和方式。

而正是在艺术之成为艺术的那个奥妙的进程中，隐含着世界之作为世界的本体论意义。

在分析游戏（Spiel；Game；Jeu）概念之前，首先要强调的，仍然是“游戏”与“游戏者”，即所谓游戏的主体的无关紧要性。在谈论游戏时，固然涉及游戏的主体，但这对揭示游戏的本质及游戏背后的本体论含义并无重大意义。

早在古希腊时期，亚里士多德及其同时代的重要思想家们就已经探索了游戏的概念及其对探讨艺术本质所起的重要作用。亚里士多德在《政治学》与《尼各马可伦理学》中指出：为了进行一种严肃的活动而游戏，据阿那卡尔西斯说，看来，这就是必须遵循的规则。[①]在这里，重要的是：游戏本身就包含了某种本质上属于它自身的严肃因素，甚至可以说是一种神圣的严肃性。奇特的是，这种包含在游戏目的中的严肃性，只有在游戏者本身忘情地沉浸于游戏之中才能体现出来。因此，就这一点而言，揭示游戏的本质不能仰赖于游戏者对于游戏所持的态度及心态。

伽达默尔认为，艺术作品的真正状态只有在艺术经验达到了足以改造此经验的创造者的态度时才能出现。艺术品是这样一个整体，它一旦作为艺术而存在的时候，就真正地脱离了创造它的作者而独立，成为一个赋有自己内在本质的存在。

伽达默尔在对古希腊关于美和美德范畴的关系作解释时，强调指出：所谓美德，不应单纯地被理解为美的德行，而是表达了共同生活的一切形式并体现为井然有序的整体；而且借此种方式，人总是在他自己的世界里，自己与自己相遇合。在这里，没有任何目的关系，没有任何预期的利益，美自身充满了一种自能确定的特性，而且洋溢着对自明性的喜悦与欢乐。

任何美，都是脱离于其原作者而独立存在的整体。在此意义上说，美或真正的艺术作品，并非某一个作者的私有财产——任何有欣赏美的能力的人，都可以在被鉴赏的美中，找到其引以为乐和舒适的、有伸缩性的因素。

① Aristotle, *Pol.* Ⅷ, 3,1337 b 39; *Eth.Nic.* X, 6, 1176 b 33.

艺术的这一特点与游戏相吻合，因为游戏从本质上讲是一种与游戏的主体心态无必然联系的活动。伽达默尔说，游戏者并不是游戏的主体；但在游戏中，游戏本身是通过游戏者而表现（Darstellung）出来的。这与古尔兹·李兹勒（Kurt Riezler, 1882—1955）关于游戏与艺术的概念有所不同。李兹勒坚持突出游戏者的主观性，因此，把游戏和严肃相对立，以致他断言："我们怀疑儿童的游戏并非游戏"，而"艺术的游戏则非单纯的游戏"。①

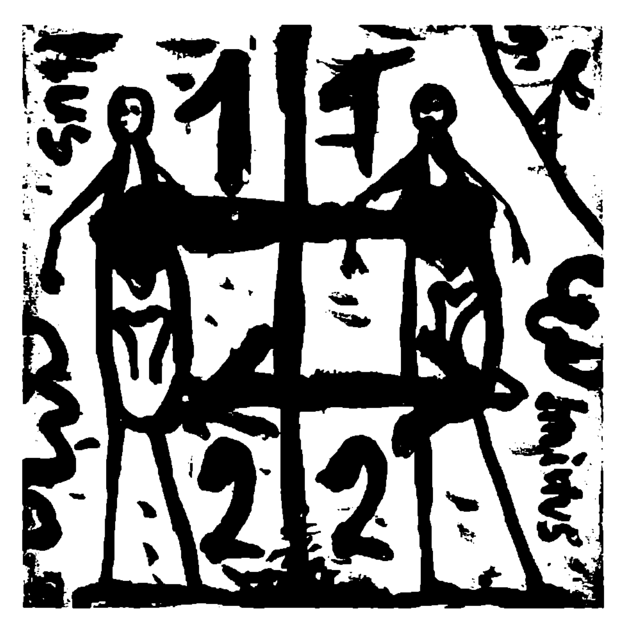
把艺术看做是一种游戏，乃是一种借喻。布伊登狄克对此曾作细致的研究。实际上，这种借喻具有较多的方法论的意义和作用。仔细地加以分析，艺术之所以具有游戏的特征，就在于游戏本身是一种无目的、自我进行和自我完成的自律性和同一性的完满结合。它是无目的的，主体的主观愿望和主观意向并不在游戏中起决定性的作用。它也不企求外界因素的干预，而是一种具有完整生命力和自成一格的艺术自我的无止境的表演，通过一次又一次的自我超越而回归其自身。伽达默尔说，游戏是一种纯粹的自我表现（ein reines Sichselbstdarstellen）。正是由于游戏无止境的更新，不断地消磨掉游戏者的主观目的和意愿的干扰，才使它有可能逐步达到其纯净的游戏境界而体现出其作为艺术原型的本质。弗里特里希·施莱格尔曾在其著作《关于诗的谈话》（Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*）中指出，所有艺术的神圣的游戏性，都不过是从远处对于世界的无目的的模仿，这是一种永恒地在形式中享乐的艺术作品。

伽达默尔很重视作为游戏的艺术来回往复的运行特点。这就像竞赛一样，运动的方向是有去有来的——在竞赛中，总是有竞技表演者及其对手；竞赛，总不会是孤单一人地进行。这也像一只猫在游戏那样——比如，它要选一个毛线球作为它的游戏伙伴。因此，在猫与毛线球之间就产生了有来有往的翻来覆去的运动。这是一切游戏的运动特点。

游戏的这种有来有往的反复运动，即借助于游戏者的动作而体现出来的发自一点又回归到那点的运动形式，是游戏的自律性和无目的性的表现，生动地呈现出游戏在自我超越和自我完满化的过程中的独立自主性。在这种反复的运动中，起初似乎有目的的游戏主体——游戏者，逐步地成为游戏本身的俘虏，失去了其主体性的本质，而成为融化在游戏本身之中的因素。试以一场足球比赛为例，在球赛中，首先有相互竞争的两队球员，他们表面看来是游戏者，并抱有在球赛中获胜的主观目的；其次，

① Riezler, K., "Traktat vom Schönen". *Zur Ontologie der Kunst*. 1935.

作为旁观者而出现的观众，实际上也以参加游戏的身份呈现出来，并怀有他们的主观目的。这就是说，球赛作为游戏也要求观众与之同戏，甚至致使观众在不知不觉中忘情，失去自制能力，简直成了作为游戏的球赛本身的一个组成部分——随球赛之紧张、高低潮的起伏而产生喜、怒、哀、乐之精神状态。在球赛过程中，一方面是球员，另一方面是观众，统统都丧失其自主能力，犹如任球赛摆布的木偶一样。游戏本身通过球赛的全程表现出其超人的自动和自律的本性。



彭克（A. R. Penck）:《加减》

在球赛这种游戏之中，游戏和旁观者两方面很自然地相互渗透，融成一体，但又不断地在交往中发生自我更新，向自我完满性发展。伽达默尔在游戏的这一本性中发现了诠释学原则的发展可能性。

如果说，一切艺术作品都像游戏一样具有上述特性，那么，艺术作品及其读者或观众的关系就同样是可相互渗透的。当一部艺术作品呈现在读者面前时，如果这是一部真正的艺术作品，而读者也果真为作品的艺术价值所吸引的话，在这部艺术品与其读者之间，一旦读者迈出了他欣赏活动的第一步，当初面对面的你与我的明显界限就会不以读者的主观意志为转移地消失殆尽，以致在读者与作品之间呈现出一种崭新的相互交流、有来有往的关系。在这种新关系中，作为游戏的艺术品发挥其自律、自动和自我完满化的魔力，展现其作为一场游戏的所有令人陶醉的特色，把作为旁观者的读者的灵魂紧紧吸引住，使这位读者在保持表面欣赏和旁观的同时，自然而然、不知不觉地流露出其无可奈何的痴态；并在这时，也只有在这时，这位读者已茫茫然地自我转化为他所欣赏的那部艺术品的俘虏，其精神状况与作品的情节、人物及其命运相交融，如胶似漆，水乳难分，你来我往，展开了在这位读者观看这部作品以前从未有过的、崭新的精神活动流程。

人们有时喜欢把这种精神活动流程称为一种对话。其实，严格说来，称为对话并不完全恰当。因为对话首先以相互对话的对话者的存在为前提，也就是说，他们虽然相互对话，你来我往，但毕竟是有明显界限的两者。再者，对话者虽然有来有往，但都可以保持其独立性和自主性。但在游戏中，游戏者与游戏本身的关系，不仅在内在精神活动方面是相互交往和交融的，而且，游戏作为游戏，始终都不承认游戏者的自主权和对于游戏的控制权。反过来，在游戏过程中，是游戏本身把游戏者吸引进来，从精神上加以同化，使游戏者在游戏中丧失了主观目的性和自我控制力。因此，游戏与游戏者的关系，与其说是对话，毋宁说是，游戏本身在它自我展开之后所发挥的魔术般的威力所及的范围内，把游戏者卷入游戏的运动中，成为游戏的一个内在组成部分，并在此前提下，双方在相互交融的过程中，游戏者始终都以游戏的内在力量的感召下，情不自禁地流露出其情感，努力向游戏本身所展示的深度和广度靠拢，同时又不断地实现自我完满和自我升华，直到游戏终了为止。

游戏者，即艺术品的旁观者，在深入艺术的游戏境界时，自然也不断地向游戏本身投入其内在的情感流，焕发出自身内在的精神力量，似乎试图为游戏本身增添一些异于游戏的因素。但归根到底，游戏者的这种精神努力，充其量也不过是由游戏本身的力量所引起和所激发出来的。因此，从本质和结局而言，游戏者的种种努力，都消融在游戏之中，而成为游戏者自身不可控制的因素，并反过来成为游戏本身自我强化和自我完满的酵母，最终成为游戏者的异己力量而控制游戏者本身。

在艺术品鉴赏活动中所表现的游戏性运动，对游戏和游戏者双方来说，都是一种内在的无限活动。这就是说，在每场游戏中，游戏者和游戏交融的深度和广度，就其内在结构而言，都具有无穷的展示可能性。在艺术鉴赏过程中，游戏与游戏者的交流，既然是在精神领域内发生的，就具有超时空、超自我、超主题的优点。这就是其无限性的真正奥秘所在。

游戏与游戏者的交流所具备的这些优点，是很容易理解的。由于这一切都发生在精神领域内，其交流的内容、形式和时空维度，已非物质空间中发生的事物所能比拟。关于这一点，有必要回归到前引伽达默尔论美与美德关系的精辟论断：没有任何目的关系，没有任何预期的利益，美自身充满了一种自能确定的特性，而且洋溢着对自明性的喜悦和欢乐。为了深入理解这段话，不妨与伽达默尔一起重新理解古希腊伟大的哲学家柏拉图在《斐多篇》中关于永恒真理的回忆的神话：人的灵魂尾随着奥林匹斯山诸神驾驭的马车，来到天穹最神妙的顶端。于是，人的灵魂

瞬时看到了那令人满足的永恒的美的秩序——这是与世俗间万花筒似的沉沦和苦难不可同日而语的真理世界。可惜的是，人的灵魂之眼睁开的一刹那，人也顿时坠落在硬邦邦的大地上，与真理分离，只保留有关这些真理的支离破碎的记忆残片。



沙夫（Kenny Scharf）涂鸦作品

柏拉图的伟大之处在于理解到坠落入尘世而受尽变幻无常的沉沦之折磨的人类灵魂，仍然保留着一种美的理想，具备一种高尚的、追求爱与美的经验的、永不消失的精力。这是柏拉图所发现的人的灵魂的无价美德，是人性的精华所在，是人之尊严之永不枯竭的泉源。

人的精神在游戏中无限伸展之可能，其根基就在于这种追求美与爱的高尚理想之永存性。人的灵魂绝不甘心于尘世间的物质生活享受和时空运动。灵魂总想超越——超越时空、自我及一切被认为正常的秩序。在这一点上，人的精神之幻想与它的抽象能力是相平行的，也与其追求爱之情感是相吻合的。当人们厌倦了尘世变幻无常的命运而幻想天国中的永恒幸福时，其超越时空、自我及一切限制之气魄不是很逻辑地体现在抽象思维中那不顾一切差别而试图概括出某种共相的努力吗？不是很协调地体现在那不顾一切人间（社会的、经济的、政治的、思想的、文化的……）限制的、追求纯净爱情的、表面上疯狂而质地高尚的情火吗？人的精神在追求美、爱与真理的过程中所焕发出来的努力和狂热，难道可以受时间、空间和一切人为或非人为的秩序所限制吗？

另外，人自我超越的精神特点，集中表现在游戏中对于非现实完美性的无限的、永不满足的追求之中。在现实中，一切表面上完美的事物，都不过是在非现实中存在的真正完美性的一个片段、部分或因素。现实世界是有限的，而在有限的世界中是不存在真正完美的事物的。因此，任何追求完美性的努力，必然导致对非现实的、永恒世界的无止境的梦幻。所以，伽达默尔说得对：人们要在现实的一切无秩序的结构中，在所有不完满、充满厄运、偏激、片面、灾难性的迷误中，寻求真实性并不是遥不可

及的，而是有可能的。这是完美的本体论的功能，它弥合了理想和现实之间的鸿沟。伽达默尔对于美的本体论功能的上述言论是同柏拉图《斐多篇》关于灵魂对真理的模糊回忆的神话相衔接的。在这些理想主义、甚至被人们斥为唯心主义的思想观念中，透露出哲学家们关于人类精神、美与真理的深刻见解。

柏拉图的学生亚里士多德在《诗学》中说出了以后的哲学家和思想家反复引用的话："比起历史知识来，诗是更哲理化的。"如果说历史所讲述的是既成事实的话，那么，诗歌向我们倾诉的是可能如此或应该如此的事物——这是一种不受现实条件约束、却又高于现实的理想的化身，是在假想的然而可以被理解到的凝视中的自我追求，是精神高于一切现实存在之本质表现。人类就是这样借助于诗一般的对美的幻想，在现实活动与忍受中，无时不在寻求超越自身的可能性而指向更普遍、更完美的东西。

惟其如此，人类生活本身无处不表现出其游戏之性质。君不见，在忍受着黑暗和沉重劳动苦难的矿井深处，即使是那些未经文化磨炼的矿工，也可以在其黄牛般的呻吟中，寄托着对于彼岸世界的永恒宁静的憧憬？就在这单纯的憧憬中，已经包含了游戏的因素——精神巧妙地超越自身原来设定之目的而回归到自身，并在这往返追求中达到自我享受。一对情人，在依依难舍的别离时刻，往往把各自身上象征着自己的纪念物送给对方，以期通过纪念物，时时处处勾起远离的情侣之怀思和情缅。这些都爱与美通过象征而显示其无穷之威力的普通例证。

在《真理与方法》一书中，伽达默尔说：人的游戏经历变形而真正地达到完成，变成为艺术，我称这种变形为形象化（ins Gebilde）。只有在这种完成阶段，游戏才达到其理想境界，以致它由此而能够在其独特的个性中，作为一个整体而存在，作为一个不可替代的完满性而被理解和把握。也因为如此，作为艺术而出现的完满化的游戏，获得了具有某种永恒价值的力量。

须知，只有唯一的、不可替代的个性，才可能是永恒的。那唯一性，是游戏作为人的精神力量的自由展示达到一定完满程度才产生出来的。它是过去、现在和将来都无法被取代的，所以，它是永恒的。

游戏在艺术作品中的形象化和象征化，是艺术品作者留给全人类文化宝库的永恒纪念品，这就像情人别离时留下的纪念珍品一样具有永恒的价值。

伽达默尔在谈到形象化时指出：变形与变化有所不同。变化是指一种事物在保留其原样的同时的某种改变——改变的结果是，原物不变的部分

继续保持其原样。所以，严格来说，一切变化（Alloiosis）都表现为质的范围内的变动，也就是说，是本体的一种偶性。但伽达默尔所说的变形，即他所说的形象化，是指某个作为整体的事物成为另一个不同的事物；而且，更重要的是，这后来变成的、完全不同的事物相对于变形前的事物，反而是其真正的存在——由于这一变形，前此所持的存在形式几乎等于一种虚无。这就好像说，一个人发生了变形，就意味着他已变成另外一个人了。《圣经》中讲的耶稣的变形也具有这一含义。因此，变形并不像变化那样是逐步进行的，其中不可能发生从这一个变为那一个的过渡。总之，变形意味着：过去存在过的，再也不存在了；而现在存在着的，在艺术作品中所体现出来的，则具有真正永恒的性质。

显然，在作为游戏的形象化（变形）的艺术作品中，再也不存在的，是那位游戏者，即作者们和作曲家们。所谓游戏自身，毋宁是一种变形，一种形象化的化身，它简直是一种不让任何在其中游戏的人留下哪怕是一丁点痕迹的过程。所以，游戏一旦在一种艺术形象中固定下来，一旦完成其变形，它就作为一个崭新的整体而永存，体现出在其中聚集化和融解的人的精神活力的无限潜能。这种在形象中永恒化的精神活动的化身，成为一部艺术作品的精髓和灵魂，具有再次吸引人的魅力。

柏拉图曾在《会饮篇》中讲到关于爱的本质的动人故事。人类原本是球形的有机体，后来因自身的强大想反叛至高无上的宙斯而被宙斯劈成两半。每个人都是那分离着的半个，以致在每个人心灵深处埋藏着相爱的种子，渴望和期待着在机遇中同那被分割的另一半相重合，以满足破镜重圆的宿愿，使自己重新以美的整体而存在。永恒的爱就是那幻想中的求全心愿的流露。

艺术的形象化的无限力量和在爱情中追求永恒的美的精神活动，在柏拉图的这个比喻中获得最典型的表现机会。伽达默尔由此获得了发展诠释学的灵感。他说，对象征性东西的感受，指的是像这半片信物一样的个别的、特殊的东西，显示出同它的对应物相愈合而补全为整体的希望，甚至是，这为了整体补全而始终被寻找的，是作为其生命片断的另一部分。因此，美的感受，特别是艺术意义上美的感受，是对一种可能恢复的永恒秩序的呼唤。那在艺术作品中散发出美的魅力的精神力量，乃是要求重新认识、重新愈合的信息，这是一种永不枯竭、永不泯灭的情火。这一神圣的情火在某一个艺术作品中形象化地固定下来以后，便获得其独立的精神生命，像那作为恒星的太阳一样，由其发射的光芒和热，足以给世世代代的读者和鉴赏者提供丰富的新启发。

每个象征性的愈合，就像每对真正的情人实现相会的意愿一样，都在这愈合中获得永生，获得其所以如此的根据，获得其独特的、不可取代的个性。谁说两个人的爱是可以取代的？谁说一部艺术作品的价值是可以替代的？如前所述，当一部作品作为游戏的最高结局而变形为一种独特的形象时，它就具备了确定其自身特性的一种完整性。这种完整性的意义就在于其与众不同的个性——这种个性使它成为它自身，而不是别的东西。

当一个事物可以为其他事物所取代时，它就是一个不完整的、没有个性的事物。游戏本身在游戏中达到了完整性，满足其愈合补全的向往，也就作为一个独立分子而自主了；游戏者本身不再是有意义的东西，他在游戏的过程中作为主体而消失，可是他在游戏中所消耗的一切精力都融化在游戏中，在游戏的最高艺术形象中潜伏着，随时都可能在重新鉴赏中被呼唤出来而生龙活虎地运行。这一切，都是不可替代的，都具有可贵的唯一性。

实际上，一部艺术作品，始终都不应被看做是被鉴赏的对象，不单纯是一种人的鉴赏力的被动承受者，而是一个有积极向外扩展其威力的实实在在的存在本身。艺术品从游戏中获得其个性，实际上也就产生了独立的生命。这一生命的特点，就是作品中所倾注和凝结的游戏精神力量的复活和再生。它随时会被读者的欣赏活动所唤起和激起。这一艺术生命是永恒的。

也就是说，被艺术作品而形象化的游戏精神，是永远活着的，无论经历几百、几千或几万年，只要这部作品还存在，只要被旁观者所发现，它就一如既往地永远发挥其艺术生命，并在同旁观者的交往中，不断获得新生，不断延伸其价值。试看，从古至今，中外艺术史上，不论是大作品还是小作品，不管经历了多么久的岁月，都可以在旁观者的心目中激起无数次、无限形式的反响，并通过这一系列的新的交往活动，艺术作品的生命一再更新，注入新的血液。

艺术作品生命的永恒性和再生能力，是在艺术作品的象征形式和形象化中保存下来和发展起来的。象征并非单纯是显露与隐藏的对立，它并不是像死人的骸髅那样僵化地、不动地或消极被动地存在着，而是以其内在丰富的又可以不断新生的完整精神力量，时时向外施展其威力。在那表面看来的象征中，人们鉴赏到的是一种“真正总括的共同性”。它可以在与它相遇的一切人的心灵中，拨起相遇者可以协调接受的音波和交响乐，并持续地表演下去，直到相遇者的心灵门户不再启开为止。

这也就是说，象征不是一种外化的内在含义而已。譬如说，毕加索的名画《格尔尼卡》(*Guernica*)。这幅画作于1937年的现代名画，固然显露了隐含的历史事件的意义，表现出作者对德国法西斯在1937年4月26日狂轰滥炸格尔尼卡村的强烈抗议，表现了格尔尼卡村及全世界正义人士同仇敌忾、保卫自由的决心；而更重要的是，这部作品所具有的强大威力，它是一种普遍的、超历史和超国度的艺术生命力。当一个人站立在这幅大型油画的面前，仔细端详的时候，这幅画像一位巨人一样，以其严峻而沉重的威力，发出不可战胜的震慑精神，持续不断地影响着其他的存在。这幅画的生命力是独立的，远远超出了格尔尼卡村被炸的历史内容，在任何地方和任何时候都能够以其完整的共同性，唤起千千万万旁观者的思索和情波，默言着无限多未言及的东西。

伽达默尔说，游戏的变形，游戏在艺术作品中的形象化，是一种向其真相中的变形。他说，变形是在真相中的变形。所以，变形并非变魔术，并不是在施魔法过程中以巫术的语言，产生或回复到原始状态，而是其本身就产生出和回归到真正的存在。

表面看来，艺术的创造似乎是模仿或模拟。但在实际上，模仿的形状相对于被模仿的东西而言，是一种假象的东西。也就是说，经模仿而产生的艺术形象，已经不是原来被模仿的对象，而是一个完全不同的、真正的存在。在模仿出来的形象中，融化在游戏过程中的创造性精神，实际上已经可以独立自主地翱翔于形状所负载的无限空间中，变成有真正永恒价值的造型的灵魂，随时显示其存在的意义。

法国著名的符号论文艺评论家罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915—1980）在谈到符号学与原文（Texte）的关系时说，从符号学的角度来说，



毕加索：《格尔尼卡》



罗兰·巴特1977年在法兰西学院的演讲会上

它的关注着眼于原文，就必须拒绝人们为了使文学——这本身就是纯粹创造力的奇迹——从包围压制它的言语群体中解放出来而通常乞求的奇迹。为了更好地隐匿，符号应被思考，再思考。因此，罗兰·巴特说："我更愿意把符号学称作沿着可能性方向的操作过程，一种预期的方向，它把符号看成一个画就的面纱，或是一种虚构。"

在他看来，符号永远是直接的，受制于跃入眼帘的明证，就像想象中的事物的突如其来。因此，符号学所偏好的对象是想象中的原文——叙述、画面、肖像、表情、行话、激情，以及同时具有酷似真实的外表和不确定的真实性的结构形式。在罗兰·巴特看来，符号学并不单纯是一种关于符号的科学（Semiophysie），并不是符号无生机的自然化，也不单纯是符号封闭系统（Semioclastie），成为一种死的、被圈定的图式体系。巴特宁愿采用古希腊概念 Semiotropie，即符号趋向性，来说明符号学。在这里，符号就具有了自己独立的生命力，是活生生的真实性，它所表达的是一种向人心和人类精神施加影响的无限性。

从这个意义上说，巴特的符号学，为我们提供了说和听相交错的可能远景。巴特很形象地说，交织在一起的说和听，就像一个在妈妈身边游戏的孩子的往来路线，他一会儿离开，一会儿回来，给妈妈带来一块石子

或一片绒布，在一个相对静止的中心周围形成一个游戏城。在这个游戏城中，石子或绒布只是一种充满诚意的礼物。一种不断变化的虚幻的连续线，却似乎贯穿于这个游戏的始终。通过这种同过去的整体充满情感的再生相联系的虚幻，巴特很赞赏法国历史学家米谢勒（Michelet）把历史看做是广阔无边的人类学的深刻观点。

符号和象征所具有的精神力量，在于从原文所容许的虚空出发，通过同以往、现在和将来相关联的虚幻，使历史再生，使受感染者忘却现实和历史中的条件，获得一种可以无限次重复的新生。

如果说游戏所展示的是艺术的虚空的空间结构，那么，“节日”是在一个突然静止了的瞬间以完满形式出现的共同性本身。伽达默尔把不同于普通时间的、与艺术的节日性有密切关系的时间，称为实现了的时间或特有时间（die erfüllte Zeit oder auch die Eigenzeit）。

罗兰·巴特曾经历过这种艺术意义上的特有时间。他说，有一次，他重读了托马斯·曼的小说《魔山》。这部小说把他熟悉的一种病——结核病搬进了情节，在阅读中，他仿佛在意识中又经历了病症的三个阶段，即1914年战争以前的逸闲时期，1942年左右的重病时期和现在。他说，他得过的结核病有点像《魔山》中的结核病，两种时刻融汇在一起，同他现在同样的遥远。罗兰·巴特由此进一步说：“我吃惊地发现（只有显著的事件使人惊奇），我的身体曾是历史性的。从某种意义上说，我的身体同《魔山》的主人公汉斯·卡斯托普是同时代的。”

尽管《魔山》的主人公汉斯·卡斯托普在1907年已经20岁了，而罗兰·巴特自己的肉体在当时还未出生，但巴特却身临其境一般同汉斯·卡斯托普来到高原国家住了下来。所以，巴特说：“我的躯体比我要老得多，好像我们始终保持着可怕的社会恐惧年龄，这种年龄通过生活的风险，我们已经能觉察到了。如果我想活下去，我必须忘记我的躯体是历史性的。我必须把自己抛入一种幻觉之中，现在这个年轻的身躯是我的身躯，而过去的那个，则不是我的身躯。简单地说，我必须阶段性地再生，使我比现在所是的更年轻。”

罗兰·巴特所说的躯体的历史性，从一个侧面反映了艺术作品作为节日的特点。如前所述，艺术作品通过一个共时性的画面，把不同时代、不同人物的曲折经历、不同的历史事件、不同地点的情节，都压扁成一个可供观赏者同时觉察到的作品中；艺术作品可以使旁观者在某一瞬间同时地觉察到以往的历史，并使之与现在联系在一起。

由此可见，节日的时间性质是“被巡视遍的”，它不能被分解为互相

脱节的时刻的延续。如果说，在日常生活和经验中，时间是以被排遣或已排遣的形式而被感受到的话，那么，节日中的时间是被压缩成一个时间整体的、不可计量的瞬间。这一节日瞬间可以任意地脱离现实的时间顺序而存在。尼采曾经描述酒神节的情景——在寻欢作乐、如醉如痴和幸福无穷的节日时刻中，一切的一切，包括那分分秒秒流逝而过的通常时间，都早已像梦幻、像天上缥缈多变的白云一样，在人的记忆中，在感受上，留下模糊不堪的、难以分辨的印象，有的却是混浊一片、不可区分的一瞬，即被压缩成毫无层次的共时性。

为了体会这种共时感，不妨再回过头去体验日常生活中的时间，那延续成分分秒秒的、一系列有前后顺序的时间。在这种普通的时间中，人们可以体会到被填充或泛泛而过的无聊虚空两种形式——前者是在感受者不停地以具体的工作内容填满了前后相延续的时间时才体会到的；后者则是当感受者无所事事地感到无聊时体会到的。这些对时间的经验体会，不同于艺术中的节日般的时间感。艺术上的时间感与此相反，乃是一种沉积物，如同考古学家发现的化石一样，在一块石头上，人们可以发现相隔几百年、几千年或甚至更长的时间的不同时代的沉积物。这种历史的化石，很形象地把不同时代的事件都压缩在一个共时结构中。

艺术作品的节日性质，将不可估量的主体的、不同时间的活动包蕴于一体，在那特有时间中和盘托出某一个节日中的一切——不同人、不同地点、不同时刻的心态、活动及事件，给人以突然出现和同时出现的感受，给人以无限丰富的内容，同时又极其激动人心，令人陶陶然沉醉于节日中；这时，那普通的分分秒秒的时间顺序早已消失殆尽。

因此，节日的时间并不是在均匀的间断瞬间系列中度过的，不是由感觉上无数个同样长的时间片刻凑成的，而是在不可计数的中介过程中突然消失，给人以“成块的铁板”的印象，突如其来，又不知不觉地消失。这是一种巨大的时间流的沉积物，就像那堆积了数亿年的冰山，突然在一瞬间倾泻下来，流逝过去，而其中隐含的时间则是难以计量的。正因为这样，伽达默尔说，艺术作品同样也不是通过其时间上延伸着的可计数的持续性，而是通过它自己的时间结构来规定的。艺术的节日性使艺术作品永远可以被旁观者感受为现代的时间流，给人以身临其境感。伽达默尔指出，一切艺术作品在任何一个现在都具有当代性，它们永远保存其功能。艺术作品，不管是在任何时候，也不管是在博物馆或是在其他什么地方，永远都具有现时感。它们永远是它们自身，永远同一于自身。也就是说，艺术作品永远不会完全地消失掉，它永远不会丧失其原本的功能，而它始

终不停地为自身建构一个起点。

伽达默尔把艺术作品的这种特殊的时间性又称为“同时代性”。这种同时代性，一方面是基于普通事物的时间性，另一方面又与这时间性相对立——两者是辩证统一的，即历史性与超历史性的统一。

在伽达默尔之前，汉斯·谢德迈尔曾继弗朗兹·巴德尔（Franz von Baader, 1765—1841）和波尔诺夫（Otto Friedrich Bolnow, 1903—1991）之后，在其著作《艺术与真理》中探讨了艺术作品的这种特殊的时间性。伽达默尔认为，与其简单地把时间性与非时间性相对立，不如深入地把握海德格尔关于“亲在”的时间性的概念。被担忧、烦、对死亡之恐惧等情绪所充斥的亲在的历史性的存在，乃是亲在对其自身的理解的历史性和时间性的根源。

实际上，所谓艺术作品的特殊时间性，是基于游戏概念的。伽达默尔对此解释说，基于游戏的艺术作品的时间性，是同艺术作品之自我展示性质、整体性及其形象之同一性紧密相联的。所谓自我展示，表明艺术作品无论怎样变形都永远同一于其自身。这种永恒的、随时随地的自我同一性，就是艺术作为节日的特点的真正基础。

在研究节日的著作中，R. 柯普纳与 G. 柯普纳有过深入的研究。在《论美及其本质》一书中，R. 柯普纳与 G. 柯普纳指出节日之重复性。但是，节日的重复既非另一种节日的出现，也不是一种对原初节日的重新纪念。在重复着的节日中，时间的概念并非日常生活中的经验性时间，而是一种庆祝，是一种不断更新的现时感的表现。

伽达默尔说，基于相联系的持续时间经验是难以把握庆祝的时间性的。在庆祝节日时，表面上人们似乎重复地纪念同一个节日，事实上，每次同样节日的庆祝活动都有所不同。所有这些观察，都是把节日看做对一种历史事件的纪念的结果。

但是，作为节日的艺术，同任何一个历史事件都无关。或更确切地说，某一个具体的历史事件，只是节日的次要因素。从本质上说，节日并非某一个历史事件的重现。节日只有在被庆祝时才存在，庆祝则总是变化着和回归着。

但这并不意味着节日具有主观性，也不意味着节日的性质是由庆祝者的主观性所决定。在节日中，不是旁观者的主观性决定节日的内容，而是节日的进行同时唤起旁观者的现时感及其丰富而深厚的特殊时间结构。

伽达默尔说，他使用的召唤概念与克尔凯郭尔在《神学沉思录》中所使用的神学意义的同时代性概念不谋而合。所谓召唤，是某种存留着的东

西。它的合法身份（或其合法性的确认）就在于它的第一个到来。正因为召唤留存着，所以它可以在任何时候都有效。召唤，是一种随时都可以发出的呼唤，是第一个主动发出来的。但召唤并不是确定不移的要求，而且每次对召唤的满足也不是等同的。召唤是一种不确定的要求权力的基础。召唤的永恒有效性是同一种要求的具体化内容与形式相适应的。召唤的不确定性恰巧是其长存的可能性的根源。但召唤之所以可能，往往由于旁观者之出席或在场（Dabeisein）。

出席或在场就是参与——一切参与者都体验到实际发生的过程。因此，就一种偏离的意义而言，参与就是出现于事实中（bei der Sache Sein）。所以，观看一场戏剧的时候，观众之在场就是一种参与。这类似于古希腊所说的神圣的相通（或灵通，即所谓 theoros）。本来，theoros 指的是参与并成为被邀请的代表团的一个成员，而成为一个代表团的成员，其职责无非就是出席。正因为这样，古希腊的形而上学往往把灵通或努斯看做是对真正存在的纯粹参与。

在所有这些地方，灵通或参与都与参与者的主观态度无关，它是一种纯粹的参与；与其说是一种行动，毋宁说是一种受难、受罪（Pathos，即因参与某一件事而受罪），是一种由凝视之聚精会神而忘却一切的沉沦。

在节日中，一切参与者都在上述沉落中忘却了其他。由此，参与者很自然地融合成一个不可分割的整体，互通灵感，无意识地共同动作起来。艺术作品作为“节日”为人们提供无限沉思和反思的可能，让人们重视一系列历史的时间沉积物，拨起心灵琴弦不断更新的交响乐。

第四节　作者死亡化的创作游戏

后现代主义者在创作中所进行的形式游戏，使他们不再关心作者（l'auteur; the Author）的作用，以至于他们竟然宣称“作者之死”[1]。

福柯等后现代主义者之所以否定作者的作用，是因为传统艺术和其他一切文化一样，都是通过作者在创作中的主体地位，即其中心地位，去实现各种论谈所要达到的宰制性目的。福柯指出：任何作者都难以避免各种权力在他的论证事件（événnements discursifs）进行过程中的干预。因此，作者的任何论述和论证，都只能是权力的干预的过程和结果。正因为这样，在作者的任何论述中，各种权力不但通过作者实现了对于读者的宰制，而且，更为可悲的是，一向以自己为作品的主体和中心的作者本人，

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. I. 703.

也不知不觉地被论证过程中进行干预的各种权力所宰制，从而作者从原有的主体地位变成了失去自由的附属品。

另一方面，对作者的否定也是由后现代主义者玩弄形式游戏的宗旨所决定的。后现代主义者玩弄形式游戏，是为了达到作者本身的彻底自我解脱，达到作者的绝对自由。这也就是说，作者在其形式游戏中所追求的，并非游戏中呈现的形式，也不是作为游戏结果的固定形式，而是体现在游戏中的绝对自由以及在其形式中体现的象征性意义。

后现代思想家把艺术的本质归结为一种无目的的去中心化运动。从原始艺术开始，原始人就通过艺术创作中的无目的的不断超越活动，实现对于生活环境和实际活动的限定性的否定，表现出原始人对于不断扩张无边界的活动范围的期望。原始艺术的这种朝向无边界扩展的超越性，显示出艺术创作与语言的使用、思想想象活动以及使用工具而进行不断自我超越等，对于人类自我发展和自我更新的决定性意义。人类的想象能力，虽然是在实际的生产和劳动活动中逐渐形成，但是，它的自我发展的内在动力却深深地埋藏在人类心灵最原始的想象能力之中。艺术的想象同实际的劳动同样重要。劳动本身所决定的主体性只有在艺术创作不断向外扩张的倾向中才能得到补偿。所以，人类学史和原始艺术史所展现的，正是劳动和原始艺术在主体化和反主体化的相互作用中的相互制约和相互渗透。也就是说，劳动的主体化在某种意义上要求人通过艺术的非主体化来补偿；反过来，人在艺术活动中的不断非主体化，又需要在劳动的主体化过程中找到立足点。艺术在本质上是一种非主体化的自我扩张运动。但是，正如前述艺术的各种悖论性一样，艺术的非主体化往往又不得不通过暂时的主体化而实现。艺术在本质上是一种不断脱离主体而向外超越的创造力量，然而这种自我超越又伴随着艺术的永恒回归的能力。艺术就是在去中心化的活动和永恒向主体回归的矛盾过程中展现其对于人的永恒的诱惑。关于这一点，不论是古代的柏拉图，还是现代的伽达默尔都做过深刻的论述。伽达默尔在《真理与方法》中强调了艺术经验中的美感不断超越的层面，强调艺术所包含的对于真理的开放态度。艺术所表现出的对于真理的开放态度，始终隐含着超越的性质，但同时又包含着走出之后知道返回的那种经验。艺术就是不断地从创作主体和创作形式中走出、又经过鉴赏者的反复品味和判断活动而知返的真理力量。

艺术不断超越而知返的永恒循环的创作活动，构成了艺术生命的本质动力，也是艺术生命之无目的性和目的性的表现。任何艺术作品都是个别和一般、殊相和共相的高度统一，又是不断地破坏个别与一般的统一性



法国拉斯科（Lascaux）岩洞壁画

的力量。艺术本身所隐含的统一性和对立性，使艺术创作过程需要不断地打破原作者主体中心主义的约束，通过同鉴赏过程中无数个体的独立主体性的反复交流，通过同鉴赏者的主体性的消融过程，实现艺术本身向自身生命的回归。所以，艺术的发展过程就是无主体和去主体的游戏过程，也就是不断地从创作的主体、从作者本身的狭隘主体结构脱离出来，在同艺术鉴赏的游戏中的各个主体间的忘我来回运动中，实现对于艺术真理的领会。从这个意义上说，后现代主义者对于作者的否定打开了艺术生命游戏的广阔前景，也发掘了艺术向无限美的目标发展的真正动力。

第九章　后现代艺术的正当化问题[①]

第一节　正当化的基本含义

正当化这个概念，就其原意，隶属于社会理论和政治法律理论，它所要表达的基本内容，关系到一种社会制度和政治法律维持和巩固的基本条件及其被公众确认的程度。就此而言，正当化问题只能在一种国家制度的社会发展阶段中被提出来。在这种情况下，正当化问题所要解决的，是论证和确认该历史阶段和该社会中所实行和维持的政治制度是否具有正义和公平的性质。虽然，在上述情况下，现实地实行被确认的社会政治制度，仍然可以被社会成员中的任何一个人或团体所质疑。但正当化所确认的基本条件，在特定的社会历史条件下，往往是为社会大多数成员所接受和确认。由于正当化关系到社会政治制度的论证和确认，所以，正当化的核心，实际上是可被质疑的某一个正当性的论证程序。就此而言，正当化问题可以归结为具体的正当化程序问题。在西方社会和文化发展的不同阶段，由正当化所引起的各种问题，都集中到现实建构起来的或未来即将建立起来的各种制度的合理性问题上，也就是论证不同的社会政治制度是否建立在社会大多数人所公认的基本价值观念的基础上。所以，任何一种正当化，其最终目的就是要促使社会大多数人取得共识，并在共识的基础上共同维护一种社会秩序和政治制度，共同建构和信仰一种文化。

“正当化”一词来自“正当性”（legitimity），源自拉丁文 lex，原意是“法”。这就是说，凡是符合法的就是正当的。就严格意义的法理和法制制度而言，正当性等于合法性（legality）。在西方社会和文化的传统历史上，一般来说，凡是正当的，不只是符合法，而且也是符合理性，也符合道德伦理。又由于西方逻辑中心主义几乎等同于语音中心主义，所以，正当性也就意味着符合当时当地由统治者和公众所确认的语言论述基本原则和基本模式。长期以来，在法律实行范围内，往往是当有关事实的争论转移到

① Gibbins, J. R., *The Politics of Postmodernity*. London: Sage. 1999.

法的争论的时候，才出现正当性的问题。也就是说，在法律争论和诉讼范围内，在有关什么样的事实争论结束以后，便开始转向有关什么样的法的争论。在不同的社会制度中，总是存在着一系列由各种法律所构成的法制系统。在法律争论的上述过程中，正当化的争论最终要落实到法律行动的法律依据上。只要这条法律依据是社会所确认的法制系统中的任何一条，正当化便可成立。在社会理论和政治理论所探讨的正当性问题，是在上述严格法律意义的基础上发展起来的。

第二节　后现代“去正当化”的基本问题

由传统的逻辑中心主义和语音中心主义所指导的西方知识论发展过程，在启蒙运动以后，更成为整个社会和文化发展的中心环节，成为现代性实现正当化和自我正当化的关键力量。但是，知识具有自身的发展规律和自律性，尽管知识的发展过程同社会文化的整个运作机制紧密联系在一起，但由于知识的上述中心优越地位，知识自身的自律性发挥到超出社会和知识创造者主观意图的范围之外，知识在近一百年来几乎成为主宰西方社会和文化发展命运的决定性因素，因而知识也面临着种种危机。[①]

西方文化和知识发展的自律性，不仅表现在文化和知识在内在性质方面的异化，而且也表现在组成、表达和扩展文化和知识的语言论述形式方面的畸形发展。原有的逻辑中心主义和语音中心主义促使语言论述形式在符号和信号结构方面发生特殊演变，一方面，造成了语言论述形式在语音和意义双重结构上的进一步分离和对立；另一方面，也促使符号从语音系统中脱离出来，成为同社会和文化整体运作机制紧密相连的独立象征和信号体系。西方知识和文化发展上述语言论述方面的特征，不仅决定了当代社会知识和技术形式的信息化和信号化的特征，而且也改变了当代社会政权和各种文化形式的正当化程序。研究当代社会和文化特征的思想家们，都极其重视西方文化和知识的信息化和信号化的重大变革，并强调这种变革对整个社会都发生的深刻影响。

大约从20世纪五六十年代起，贝尔、阿兰·图雷纳、福柯以及布尔

① Bourdieu, P., *Algeria*. Cambridge: Cambridge University Press. 1960; Bell, D., *The Coming of Post-Industrial Society*. New York: Basic Books. 1973; *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books. 1976; Foucault, M., *Les Mots et les Choses, Une Archéologie des Sciences Humaines*. Paris: Gallimard. 1966; Touraine, A., *La Société Postindustrielle*. Paris: Denoel. 1969; *La Société Invisible*. Paris: Seuil. 1976; *Le Retour de L'acteur*. Paris: Fayard. 1984; *Critique de la Modernitè*. Paris: Fayard. 1992; *Pourrons nous Vivre Ensemble? Egaux et Différents*. Paris: Fayard. 1997.

迪厄等人，先后在他们的著作中注意到西方社会和文化的信息化、符号化和象征化的趋势和特征，并指出了知识的信息化和象征化对于整个社会和文化发展的深刻影响。[1]20世纪60年代以后，西方知识和科学技术性质和社会功能的根本变化，不仅使原来靠旧知识体系而完成正当化的西方社会本身的正当性受到质疑，而且也使正在创造和不断膨胀的新型知识及其派生的新社会的正当性成为了问题。

由知识的变革而产生的知识正当性，由知识正当性而产生的社会正当性和文化正当性，在西方社会从经典资本主义过渡到晚期资本主义的时候，受到越来越尖锐的讨论和分析，成为后现代思想家们进行论述的主要内容。他们所探讨的问题，可以归纳成以下三个方面：

第一，由旧的科学知识论述所构成的知识系统，究竟是如何为启蒙运动以来的经典资本主义社会和文化进行正当化论证的？这种论证的性质和程序如何？这种正当化论证本身有没有可靠的正当性？这一系列的问题关系到启蒙运动以来的资本主义社会的正当性，实际上是对于资本主义社会和文化的正当性重新进行批判和估价，也是对于原有的正当化的否定，是后现代主义的去正当化过程。在探讨过程中，启蒙运动以来传统原则所确认的各种正当化原则和程序，重新被质疑、被批判和被解构。这一探讨有利于重新估价启蒙运动以来资本主义社会和文化的正当性。

第二，由西方知识和科学技术所发展出来的当代各种最新知识和技术，具有何种性质和社会功能？其正当性如何？其正当性同旧知识的正当性的关系如何？这一探讨有利于研究60年代后西方社会和文化的特征及其正当性，同时也有利于探索当代西方社会的各种矛盾和危机。

第三，旧的知识正当化和新的知识技术的正当化，作为语言论述的不同类型的社会运用，其语言论述结构和特征是什么？如果说旧的科学知识论述以大叙述或元叙述为主要形态，那么，新的知识和科学技术的语言论述是不是可以归结为各种语言游戏？知识正当化的程序是否具有语言游戏的性质？这种语言游戏的正当化程序，对于整个社会和文化的正当性问题产生了什么样的意义？

第二次世界大战以后，西方社会科学界对于正当性问题的探讨，远远超出了传统的范围，特别是超出了启蒙运动以来的传统原则，超出了韦伯探讨的模式范围。

哈贝马斯在1976年所写的《历史唯物主义的重建》(*Zur Rekonstruk-*

---

① Habermas, J., *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1976: 271.

tion des Historischen Materialismus, 1976）一书中，全面而深刻地探讨了近代国家的正当化问题，探讨晚期资本主义的正当化的特征。他认为，正当性意味着：依据一种相关联的政治制度的要求，以其自身精确地论证，正确和符合法制地进行宣告。因此，正当性意味着一种政治制度的受尊重性宣告。由此可见，哈贝马斯在正当化概念中增添了正当化论证的重要成分。也就是说，任何一种社会政治制度的正当化，不仅必须正确合法地（richtig und gerechtig）依据该社会政治制度的基本要求，而且必须严格遵守语言论述论证的必要程序和基本要求，必须具有论证说服力。这样一来，语言论述论证过程及其程序的有效性，便都纳入到正当化的过程中。

哈贝马斯关于社会正当化的上述论述，对于理解后现代正当化的问题具有重要意义。这主要是指哈贝马斯第一次明确地将正当化问题归结为社会中各个成员进行平等的言论沟通，相互交换彼此不同意见，寻求某种通过沟通理性所建立的共识。哈贝马斯在强调语言论述的沟通的重要性时，又严厉批评现代资本主义社会中权力和金钱对于语言论述沟通过程的干预和控制，从而严厉批判现代资本主义社会的正当化的不合理性和非正当性。哈贝马斯本人尽管仍然肯定现代性，也反对各种后现代主义的论述，但是，哈贝马斯的上述正当化论述，使后现代思想家们注意到社会正当化问题同语言论述的密切关系。另一方面，继续拥护现代性计划的哈贝马斯，醉心于建构通过理论论述沟通所达成的合理共识，并把这种共识理想化，当成现代社会正当化的基本模式。正因为这样，后现代主义者严厉批评哈贝马斯的上述正当化理论，他们建议以自由的语言游戏模式取代语言论述沟通所建构的共识正当化模式。利奥塔在《后现代状况》一书中强调指出，通过语言论述的沟通所完成的正当化程序，并不以追求某种共识为目的的，因为任何共识的建构都只是有利于统治阶级的社会统一化目的。利奥塔认为：自由的语言游戏本身具有多质性的特质，语言游戏也因此不可能导致任何社会统一性，而只能保障和促进社会的多质性和多元性。因此，后现代社会的正当化只能通过语言游戏的过程来建构。

第三节　后现代艺术的“去正当化”性质

后现代艺术对于传统艺术的批判，实际上就是对传统文化正当化的去神秘化和除魅化。后现代艺术所倡导的各种反文化和反艺术的口号及

实践，实际上就是对传统艺术的除魅，是要除去披在传统艺术身上的外衣之魅。

传统文化一向靠其自我正当化来实现对社会和人民大众的宰制和控制，也借此实现对一切非正统文化的排斥和压制。传统文化的正当化过程，首先就是通过其生产者正当身份的确立而完成的。自古以来，文化生产过程的实现都是以社会分工、以脑力劳动和体力劳动的分工和区分为基础。所以，传统文化正当化的程序是同整个社会分工制度和区分化体系的正当化密切相关的。在这个意义上说，传统文化的正当化一方面依赖于整个社会分工和区分化制度的正当化过程，另一方面它又反过来促进和巩固了社会分工和区分化制度。其次，文化生产过程本身也不断确立其标准化和规范化的体系，并借助于这种文化生产自身的规范化和标准化，进一步实现和巩固文化生产的自我正当化过程。由此看来，文化生产的正当化也同整个社会制度的正当化一样，总是在正当化范围内，由正当化过程自身各组成因素之间所进行的循环论证和循环正当化而完成。当然，这种在正当化范围内各组成因素之间的相互循环论证过程，不论在文化生产过程中，还是在整个社会制度体系中，都采取非常复杂的迂回和装饰的程序，也采取非常复杂和隐蔽的策略。文化生产过程的正当化，总是比一般社会制度的正当化，采取更复杂、更曲折、更隐蔽、甚至更客观中立的形式。正因为这样，后现代艺术对于传统文化正当化的批判和除魅，主要是采取曲折的语言游戏策略，以便更集中地揭露传统文化正当化过程中所采用的修辞性语言游戏策略。法国著名的社会人类学家布尔迪厄曾经用“委婉表达法”表示文化生产正当化过程中的复杂掩饰方式。为此，后现代思想家也同样主张以委婉的修辞式语言游戏策略去对付传统文化的修辞式语言游戏。

其次，后现代艺术对于传统艺术的去正当化或除魅，除了采取后现代的语言游戏论述形式和策略以外，更注重从后现代艺术的创作活动本身，以后现代的反艺术和反文化的实践活动进行反叛。后现代艺术以其反艺术的实践活动直接完成对传统艺术的去正当化，同时也实现了后现代艺术自身的自我正当化过程。

对于后现代艺术来说，不论是对传统艺术的去正当化，还是对后现代艺术自身的自我正当化，都主要依赖于后现代艺术的创作活动及其创作效果，主要靠后现代艺术家创作出来的大量反文化和反艺术的作品来消除传统文化和传统艺术在社会上的正当化地位。

第四节　后现代艺术同大众文化的双重矛盾

后现代艺术同大众文化的相互关系，就如它同现代文化的相互关系一样是充满矛盾的。后现代艺术对传统美学原则的颠覆和彻底批判，实际上是同现代社会中陆续兴起并迅速蔓延开来的大众文化运动紧密相关的。后现代艺术同大众文化的关系，可以说是互补互动的。一方面，后现代艺术对传统美学原则的颠覆和彻底批判，在理论上为大众文化运动的顺利展开铺平了道路；[①]后现代艺术对传统美学原则的颠覆和批判，不但为大众文化的发展扫除了理论原则上的障碍，而且也为大众文化提供了正当化的论证。但另一方面，大众文化的兴起和发展，又为后现代艺术的反艺术创作原则提供丰富的实际经验，并同时验证了后现代艺术的反艺术创作原则的正当性。[②]

严格地说，当代大众文化的发展同后现代艺术的发展是相辅相成的，而两者的发展对于传统艺术所产生的作用，也包含着极其矛盾的双重意义。

首先，大众文化的发展，就其构成对传统艺术的抗议和反抗而言，实际上同后现代主义一样，在客观上起到一种对于传统艺术去正当化的效果；甚至还可以说，大众文化的发展，就是后现代主义反传统文化的理论活动和实践活动的一个强大社会推动力。反过来说，后现代主义的形成和发展，由于不断地削弱和否定传统文化的正当化地位，为大众文化的广泛传播打开了方便之门。就此而言，大众文化的发展又是后现代主义发展的一个副产品。

大众文化在某种意义上，是作为被边缘化或被排挤在中心位置之外的一般群众的文化创造活动，也是他们向传统文化挑战并宣示其自身独立性的一个表现。大众文化在创作过程中，经常不自觉地采用后现代反文化的原则，同传统文化分庭抗礼。正因为这样，大众文化的产生和发展，在客观上不但同后现代主义的发展相平行，而且也直接有利于后现代主义对于传统文化的批判。

然而，大众文化作为人民大众盲目进行自由创作的一种产物，往往难以避免受到社会和文化总体结构中各种统治势力的宰制。这又会使大众文化在很大程度上脱离其创作初期的自律性和独立性，使大众文化在产生以后不由自主地成为传统文化的一个附属体。西方文化进入全球化后，现代

① Nehring, N., *Popular Music, Gender and Postmodernism*. London: Sage. 1997; Gibins. J. R., *The Politics of Postmodernity*. London: Sage. 1999.

② Strinati, D., *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge. 1996: 228-239.

技术和各种媒体力量加强渗透，大众文化更加无法逃脱被控制的命运。大众文化被控制和被宰制的状况，使它在性质上和创作方向方面发生了根本的变化。正是由于这种变化，后现代主义进一步加强了对于大众文化的批判和警觉性。早在20世纪40年代后现代主义的某些原则还处于萌芽阶段，特别是在阿多诺和本雅明的著作中，就已经对大众文化中深受统治阶级权力运作宰制的性质进行了尖锐的批判。

严格地说，大众文化的发展首先模糊了社会和文化之间的区别。大众文化的泛滥，伴随着文化在社会各阶层中的渗透及其在各阶层社会活动中的渗透，使文化的因素无所不在地扩散到社会的各个领域，导致当代社会结构中文化因素的强化。其次，大众文化的发展进一步模糊了艺术本身各个层次的区别，模糊了专业性精致高级的文化同粗糙的大众文化之间的界线，也模糊了艺术作为整体同大众文化的界线。第三，大众文化的发展使当代社会和文化活动中的时间和空间结构发生了变化，也使两者的区别进一步模糊。在多数情况下，大众文化的发展促使空间进一步时间化，导致时间结构的复杂化和凝缩化。反过来，时间结构的变化又为当代社会文化活动的复杂化提供了可能，特别是开辟了更多的可能领域；时间越来越成为可能性因素潜藏和展现的领域。第四，大众文化的发展导致了后设叙述体系的崩溃，促进了无中心和破碎化的叙述结构的蔓延，也导致叙述在多元和多维度上的发展。最后，大众文化的发展导致了集体性和个人性的特质向不稳定化的方向发展，导致集体和个人特性的多元化倾向。所有这一切，在客观上正好同后现代艺术的发展相互促进，甚至有利于后现代主义的进一步发展。

不管怎样，后现代艺术的发展和大众文化在现阶段的发展，都同样对于传统文化起到了批判和破坏作用。首先，两者的发展促使当代文化和艺术加速其生活化的过程，同时也加速其多元化的发展方向。当代后现代艺术和大众文化的发展有利于当代文化自由创作活动进一步突破传统规则的约束，因而也有利于文化和艺术在更广阔的领域中进行自我更新。其次，两者的发展同时激化了现代性文化原有的内在矛盾，使现代性文化不断加深的危机进一步升级，导致现代性文化进入彻底的自我改造和自我更新的新阶段。最后，两者的发展也为艺术同社会的新关系的出现提供了广阔的可能性，有利于当代社会在新的文化再生产的广阔维度内探索另类的发展方向。当然，后现代艺术和大众文化的发展，也为当代社会和文化再生产增添了许多新的危机，甚至在某种意义上增添了前所未有的悲观因素。

从更全面和更长远的观察来看，后现代艺术和大众文化的发展及其

相互矛盾，包含着当代文化发展的新危机和新转机，同时也包含文化发展本身始终无法逃避的悲剧性力量。然而，从本雅明和阿多诺的艺术理论来看，正是这些悲剧性的因素，有可能为改造整个人类文化带来真正的希望。

第十章　当代视觉艺术

当代艺术领域中最革命、最活跃和最有创新性的部分就是视觉艺术(Visual Art; L'art visuel)。分析当代视觉艺术，势必涉及八个最关键的问题——眼睛与视觉、肉体和心灵及其合成的身体、世界中的自然和人际间性、可见性与不可见性、技术和现代性、视觉艺术与语言、视觉艺术与权力和视觉艺术的风格——这八大论题已经成为后现代主义艺术所思考和突破的重点。本章将对这些问题逐一进行探讨。

第一节　眼睛与视觉

“视觉艺术”这个概念，不论在艺术史上，还是在日常生活的范围内，都或多或少地表现了西方人固有的“视觉至上”的传统。其实，包括视觉在内的所有感官，并非一般人所直觉理解的那样，似乎它们在创造活动和我们生活中的意义，仅仅限于我们所划定或规定的狭隘范围。人们往往把作为概念的视觉与作为实际发生作用的视觉混为一谈。在真正的实际生活中，不只是视觉，而且也包括其他各种感觉，都以其实际运作而远远地超出其本身的范围，实现多种我们难以想象的“超越”。也就是说，它们都不再是我们的概念所界定的那种相互分离而各自行动的感觉，而是在它们之间以及在感觉与思想、肉体等多个领域中穿梭驰骋，构成我们整个生命活动的重要组成部分，使视觉及其他感觉为我们带来自身所难以预料的结果和成效。

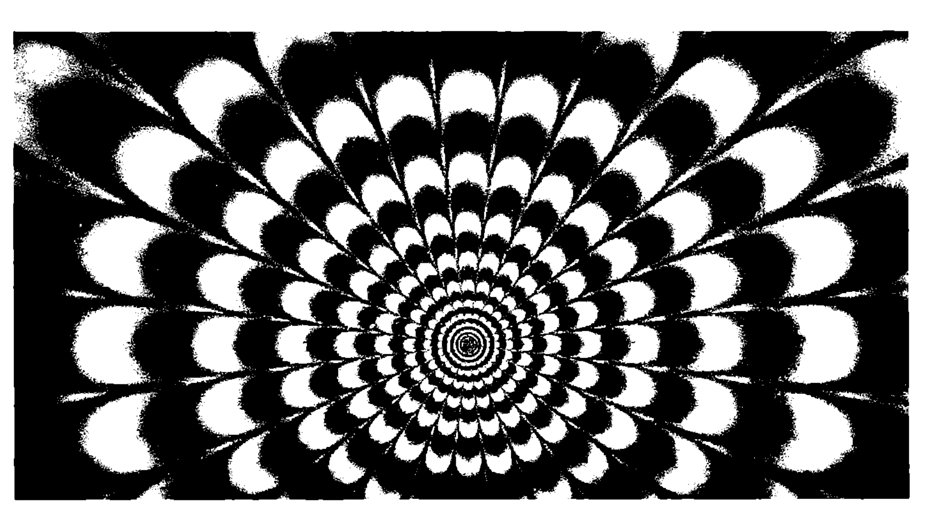
谈到眼睛、视觉及其在艺术创造中的地位和意义，首先必须彻底颠覆传统科学主义关于眼睛、视觉、世界和认识真理等一般性概念，因为这些概念通过一代又一代的传统教育与习俗，把我们紧紧地限制在传统道德和科学知识的真理系统范围内，使我们长期只能遵循传统规范和真理标准的规定来面对世界的一切，眼睁睁地把我们自己的眼睛、身体及其创造性，把我们身体的创造性同世界的有机联系统统扼杀了。这些致使我们只能沿着传统的科学视觉理论，根据规范性科学的视觉概念，把我们引入传统科学真理和道德的陷阱，甚至只能在权力欲望所规定的范围内活动。在这种情况下，即使我们有创造的欲望和信心，即使我们具备创造的能力，即使

我们形成创造的观念和必要的形式，我们也只能沿着传统科学、道德和政治权力所规定的方向进行创作，我们的创作无法越出各种禁忌和所谓科学规则的雷池一步。

我们有天生的一双眼睛，而且，眼睛是如此得美丽动人，既炯炯发光并带有感情地注视世界的一切，又反过来通过眼睛的感受及其潜在的视觉欲望，而把我们的注意力，包括我们内在地已经潜在形成的鉴赏欲望以及即将产生的逾越自身和超越世界的意向性，引向更高远的维度。借助眼睛本身固有的充满奥秘的筛选和精致化能力，我们重新调整自身的身体与世界的关系，从而不断校正身体在世界中的生存定位坐标，也由此一再更新在世存在维度。

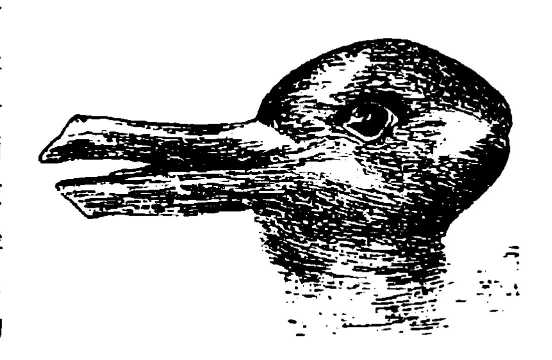
因此，眼睛固然是我们的感官的一种，它同其他感官一样，不断向我们提供关于世界的直观状态的活生生资料，也使我们不间断地体验自身与世界的活生生的关系。同时，眼睛首先是我们的生命体向世界表露自身生存欲望和动机的机关，也是表白生命内在复杂情感的素朴通道。如果按照老子的说法，“道可道，非常道”，人生从生命的开始到它的结束及其永恒回归，永远都是在“可道”和“非常道”的反复螺旋循环的生命历程和世界的历史性沧桑中，经受创造和命运的检验，那么，眼睛就是“道可道，非常道”的最直接和最生动的见证，当然也就成为生命和世界的有机历程的引路明灯、情感欲望的流露通道以及生命经验最原初和最终端的尺度。

所以，视觉不只是感性地具体观看有形物，而且，更重要的是包含着



由 Euro RSCG 在布宜诺斯艾利斯（阿根廷首都）制作的视觉艺术效果广告（部分）

对无形结构的抽象直观。对于现代画家来说，后者乃是突破传统，把握生命及世界的奥秘的关键。须知，当画家的眼睛投向他所面对的空间时，他不只是看到那已经现成地存在的对象，也不只是看到可以通过几何学和物理学所观测和计算的那种有形的所谓三维空间，而是集中了画家内在创造欲望及其才华的视觉想象的审美景象。正是在这里体现出了画家眼睛的创造生命力及其潜在动向。所以，画家的眼睛在发出创作光芒的一刹那中所形成的绘画草图的原形，就成为画家创作性动作的最初图案，也成为画家创作过程的起点。



展示奇特视觉效果的鸭兔头图像

所以，当画家的眼睛观看对象、从事创作的时候，在发出眼光的一刹那间，就已经包含了画家创作意愿的一种直观性，一种创作的意向性。这是画家内在心理所蕴涵的创作才华的直接流露，它已经表明画家意欲创作选材和创作定向的基本内容。

这样一来，很明显，画家的眼睛已不是生理学、心理学和纯粹医学所描述的一般性视觉器官，而是显露画家内在创作本领及其与外在世界相结合的审美可能性的场所。梅洛－庞蒂说："我不是按照空间的外部形状来看空间的，我在空间里面经验到空间，我被包纳在空间中。总之，世界环绕着我，而不是面对着我。光线被看成具有间距功能的作用，而不再被还原为接触的功能。换句话说，可以设想光线通过那些不可见者而成为光线。在这里视觉重新获得其超越自身的自我显示和自我指示的能力。"①

后现代思想家利奥塔认为，观看中的抽象形式正是一种间接的暗示方式，它向我们表白在肉眼目睹的形式中所存在的那种不可表现的东西。现代视觉艺术所要突破的，恰巧就是艺术家视觉运动中所产生的抽象能力；也就是说，要集中突破传统的抽象过程，使抽象从传统逻辑所规定的"感性—理性"的单向归纳运动模式，变成为从视觉本身直接发出的内在性直观把握。如同绘画一样，现代文学也是如此。它们都摒弃对事件、人物及各种景物的具体描写，向抽象的理念和语言发展，以便表达各种超越形式

① Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard. 1964.

和溢出语言的东西。利奥塔在诠释乔伊斯（James Joyce, 1882—1941）的《尤利西斯》时指出，艺术家和作家已经懂得以不同方式在最宽广的意义上创造新型的美，这是无法在有形世界中直接把握的东西，而它恰恰又是现代艺术探索的主要目标。

从文艺复兴开始，作为视觉艺术的一种主要形式，绘画被赋予神圣的权利。紧接着在16世纪之后的漫长西方艺术史的流程中，绘画一直承载着形而上学和政治的功能，通过画布上描绘的历史和宗教故事场景，激发人们对城市、国家和民族等政治单位的认同，而且绘画也使用透视法把一切都纳入秩序之中，以便使作品的观赏者产生对秩序的认同，从而通过绘画把人们吸引到君主、诸侯和国家统治者所认可的共同体中。因此，利奥塔认为，近代绘画所完成的，不只是绘画的空间，而且是社会的政治性空间。这样一来，包括绘画在内的视觉艺术也就成了近代意识形态的一部分，参与了抽象的形而上学和理性的活动。

当代绘画和视觉艺术试图进行了又一次革命，其途径仍然是穿过无形的隧道，直接揭示视觉隐含的不可见性的超时空结构，以便实现新的视觉艺术所追求的创新超越活动。

当然，并不是所有的人都意识到了眼睛的神秘能力和绝妙生命意义，因此也不是所有的人能够珍惜眼睛所给予和提供的珍贵材料及其灵敏的生命感受性。同时，也不是所有的人都能够充分利用眼睛本身的主动创造性及其深刻的启发性，以致同样拥有天生的眼睛，不同的人却走上了与眼睛保持绝然不同的姻缘关系的生命历程。

从古以来，不管是中国和西方，有思想的哲学家和艺术家们，早就意识和体验到眼睛的视觉能力所具有的深奥意义。因此，他们在艺术创造和哲学理论探索中，始终重视视觉在生命及其与世界的关系中的地位。柏拉图从眼睛的视觉的启发中创建了他的理念论，深刻地说明眼睛的活动及其感受乃是人类反省自身生命的意义及其所面对世界的奥秘的关键。基督教的《圣经》和神学著作也一再探索眼睛与世界的神秘关系，赋予眼睛以一种本体论、认识论、道德伦理学、艺术创造论以及救赎论的意义。近代，莱布尼茨的单子论专门探讨了眼睛在单子的自律生存中的本体论和认识论意义，为后世进一步探索眼睛及其视觉的哲学意义和美学意义开辟了广阔的前景。

现象学在创立和发展的过程中，也极端重视眼睛和视觉的哲学意义及其创造性视野。

什么是世界？说到底，世界就是我们所看到的一切。人们可以有不

同的说法，对世界作出极其不同的定义，但归根结底，所有关于世界的说明和判断，其实都立足于人们最初睁眼所看到的一切现象。由此出发，人们综合通过其他各种感官所提供的直觉材料，特别是再经过人们预先形成的经验和各种先天观念的加工和整理，才提出关于世界的结论。哪怕是号称表达和掌握客观真理的科学知识，也离不开上述基本的观察和分析的道路。现象学的重要贡献，就在于把直观的最初意向性所提供的世界最原初的现象当成分析和判定世界本质的最可靠的基础。

胡塞尔极其简明地把现象学的一切重要原理，归结为一条最根本的原则，这就是他所说的"一切原则的原则"（Das Prinzip aller Prinzipien）。根据这个最重要的原则，任何原本地给予的直观，都是认识的正确源泉；也就是说，在直观中原始地被给予的现象，在其具体的现实性中向我们呈现出来的一切，就是可以直接类似于现象自身所显现的那个样子，也就是以其最直接的现实性和最简单的形式显示出来[①]。

胡塞尔的简单概括明确地道出现象学方法的核心，这就是"在天然发生的直观中把握最原初出现的现象"，简单地说，就是通过视觉所把握的最原初现象。这种在第一眼看到的最原初现象的珍贵之处，就在于它是原汁原味的，即未经任何人为加工和未受任何先验观念干扰的原始现象，是最切近世界本来面貌的"第一现象"。

人的眼睛为什么具有如此绝妙的感受能力？道理很简单，因为眼睛长在身体上，而人的身体又隐含着心灵与肉体的交感能力及统一性，同时人的身体又是人的生命在世存在的原初而基本的标尺。关于这一点，我们不得不向法国著名的现象学家梅洛－庞蒂请教。

第二节　肉体、心灵与身体

梅洛－庞蒂作为一位具有创造性的现象学家，忠实地遵循胡塞尔关于"一切原则的原则"的指示，重点探讨最原初现象的身体生命现象学基础。

为此，我们将分三个步骤来探讨：一、视觉与身体生命现象学，二、视觉与身体的关系，三、视觉在身体生命历程中的地位及其揭示世界奥秘的关键意义。

视觉是生命向世界在世生存的首要步骤，也是生命灵感的发生源泉，

① Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie*. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2002: 43-44.

同时也是生命内在欲望与创造动向向世界宣示的第一通道。梅洛－庞蒂在《眼与心》中引用笛卡尔的话说："观看是一种有条件的思想，观看通过在身体中的回转，通过它在身体中有机会观察到的东西中，有思想地观看它所观看的一切，因此观看通过身体引起思考；观看既不选择存在，也不选择不存在，更不思考这个和那个。观看应该在其渗透的心中带着这个重负去面对一切。……观看的思想，依据它没有给自己规定的一个程序和法则来起作用，这思想也并不掌握它自己的前提条件，它并不是完全在现场，它也不完全带有一种神秘的被动性。因此，观看就形成了这样一种局面，即人们对观看所想所说的一切使观看成了一种思想。"但梅洛－庞蒂并不满足于笛卡尔的分析，而是进一步指出，人的一切观看并不只是发自主体思想的一种起步性的思考趋势，而是确定的定位在生存世界中的生命及其由肉体和心灵所构成的身体对于世界的最简单和原始的反应。问题在于，这不是简单的被动反应，而是生命的一个动向，是生命对于世界的超越的宣示，也是生命在观看中的思考同欲望、创造精神以及改造世界的技巧的集中表达，尽管这只是最初步和最朴素的一种表达形式。

在梅洛－庞蒂看来，眼睛的视觉决不仅仅是传统科学所说的那种感知的初步形式，也不是心理学所说的感知方法，而是生命由内而外又由外而内与世界打交道的自然通道，其中包含着非常复杂而又非常奥妙的生命自身的内在关系网络及其与世界的外在关系网络的总体。

因此，一谈到眼睛的视觉，就不仅仅指视觉所感受的表面现象，而是包含着多层次的复杂因素：（1）视觉本身所提供的直觉感性材料及其含糊不清的模糊结构；（2）在视觉活动过程中所呈现的生命内部心灵与肉体的交感关系；（3）视觉所引入的世界以及受感觉的世界中所隐含的自然界和人际间性；（4）视觉所展现的可见维度内各种可见物体及其相互关系网络；（5）视觉所提供的内在不可见性及其不可表达的内在性；（6）视觉中可见性与不可见性之间的交错及其可表达性、不可表达性；（7）视觉过程所运载的创作可能性及其动力。

如上所述，既然视觉是生命的一种复杂表现，就不能把视觉简单地归结为对视觉材料的搜索能力。传统哲学家和美学家总是只看到视觉的简单感受能力及其表面范围，未能深入揭示视觉过程中所呈现的生命活动。康德在《纯粹理性批判》的先验感性论中分析了时间与空间中的感知纯粹能力，并孤立地把感知过程当成先天的感受形式与外在的感知杂多材料的结合。尽管康德深刻地分析了感知过程中时间与空间的形式与内容的辩证法及其在认识过程中的作用，但他并未全面说明感知活动本身与生命运动

的复杂关系，从而也无法揭示认识的初级阶段以外各种感知活动的深刻意义，尤其无法说明感知活动的创造性。

梅洛－庞蒂把视觉看成是身体生命运动的一个关键动作，从而跳出仅仅从传统感知论角度研究视觉的限制。梅洛－庞蒂认为，视觉是艺术创造的动力来源，也是艺术创造的可能展现维度的真正基础。一位艺术家，特别是画家，他的创作能力及其可能性究竟有多大，就决定于他的视觉敏感性及其运用视觉进行艺术创造的能力。他引用诗人瓦莱里的话说："画家提供他的身体，画家别无专长，唯有靠他的眼睛进行创造。""画家身无别的一技之长，只有眼睛和手的技巧，使他拼命地观看，去创造，去绘画……"画家不同于一般人的地方，就在于他有一双极其敏感的眼睛，通过眼睛的凝视和观看，他一下子就把握了世界的奥秘，并流露出他对生命的深刻理解。凡·高的奇才就在于通过他的敏锐目光，观察出世界的悲哀与欢乐，透视了由善与恶所构成的复杂世界的不可见的深渊，并在不可见的背后看到了难于表达出来的生命逻辑和世界奥秘。

所以，当眼睛观看世界的时候，对画家来说，首先要把握眼睛的视觉所提供的世界以及自身所处的生存地位的维度，同时也把握观看的当时当地所运载的生命情感和欲望，把握眼睛所凝视的视野之内和之外的各种因素，其中包括难以被常人的眼睛所观察到的生命张力。

此外，画家的眼睛还要善于使用由各种象征符号所构成的语言，以便将视野之内外所感受到的一切，通过有声和无声语言交错演奏的奇妙交响乐曲，在其创作出来的画布上，重新向鉴赏者演奏出来。

梅洛－庞蒂特别强调，画家的创作才华，取决于他是否善于在运动中观看。所谓在运动中观看，就是指观看本身的运动过程以及观看中的生命运动，同时又使上述两种运动同世界的运动结合起来，使观看中的创作成为活生生的生命运动的表演。在这种情况下，也唯有在这种情况下，画家的观看才成为绘画创作的源泉，成为创作舞台的展现过程，成为创作本身从有限空间向无限的生命运动及审美创造过程进行超越的一个跳板。

梅洛－庞蒂指出，画家只有当他把自己的身体，首先是把他的身体中的眼睛及其视觉活动，借用给世界的时候，也就是说当画家把他的眼睛及视觉同整个世界的脉动紧密联系在一起的时候，画家才把世界变成了绘画，于是就产生了含有世界生命力的绘画作品。

为了说明画家的特殊观看能力，梅洛－庞蒂特地把画家与物理学家所观看的游泳池场景作了比较。梅洛－庞蒂说："艺术并不是结构，不是技巧，也不是空间和外部世界的巧妙关系，艺术确实是比赫尔墨斯诠释神所

呼喊的‘类似智慧之声的含糊不清的叫喊’更加伟大三倍的‘神圣之音’。而且，只要在它那里，它便如同沉睡的能力，在其寻常的观看中，可以唤醒某种预先存在的秘密。当我透过水的厚度观看游泳池底面的方砖时，尽管存在的只是水和它的反射，但实际上我看不到它们；我所看到的，恰恰是通过水和反射所看到的方砖。如果没有这些畸变，没有这些光斑，如果我只是看到这些方砖的几何图形，而看不到它们的实际状况，那么，我就不会把方砖看做是其所是那样，也不会在它所在的地方看到它。须知，这一切所表示的，远比一切类似场合更远地表现了某种东西。水本身，它是水质的能量和镜面般的反光物质。但我们不能说它在空间；它不在别处，也不在游泳池。你们看，水占据着游泳池，它在那里被物化，但实际上却又不可能被限制在那里；只要我们抬头看那些在柏树的树枝间晃动着却又受到约束的光束，我们就不能不说，水远远地造访了柏树屏障，或者至少，水把它积极的本质远送到柏树那里。由此可见，绘画在深度、空间、色彩的名义下所寻找的，正是这种内在的生命力，这种可见物的不可见的辐射形状。”①

梅洛－庞蒂生动地揭示了画家眼睛所实现的观看的艺术价值。这是一种难以同物理学家的视觉科学意义相比拟的、具有创造性的生命力量本身，是试图超越视觉空间和时间限制的非时空的动量：它的产生和运动，导致画家创造的手的艺术性运动过程，产生了艺术作品的生命，表达出一般视觉所无法表达的真正世界的原本面貌。

显然，梅洛－庞蒂在这里谈到了一种绘画创作过程中的“画家身体的本质性转变”的问题。所谓画家身体的本质性转变，法语原文是transubstantiation，指的是身体在创作中发生本质性的变化，并通过这种身体本质性变化，实现基督教所神秘地试图表达出来的一种转化，实现“有形可见”与“无形不可见”的双重神秘世界之间的相互转换，从而也实现在“不可表达”与“可表达”的境界之间的相互转换、过渡和渗透。当然，既然是在不可见与可见、不可表达与表达之间的相互转换，那么，这种转换本身也只能是象征性的，也就是说是一种含糊不清的、模糊的和多层次寓意或讽喻的转换过程。

画家的身体通过观看过程而实现的这种奇妙的身体的本质性转变，首先和主要是在观看中进行的。这就意味着观看过程已经隐含了神秘不可测的创作可能性。天才的画家最能敏感地把握观看中神秘不可测的创作可能

① Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*. In *Les Temps modernes*. No. 17, 1961.

性，能够在绘画过程中，通过画笔的描绘和运作如神的笔锋，有声有色地再现观看所看到的一切，并由此透露世界的奥秘和生命的运作逻辑。梅洛－庞蒂把观看中的这种奇妙的画家身体的本质性转变称为视觉与运动间的一个纽带，它是在运动中把过去、现在和未来连接在一起的身体本身。因此，视觉就是身体的一个重要关节点，也是画家进行创作的神秘源泉。

在以上谈论视觉的时候，一再地使用“神秘”的语词，是为了表达视觉本身已经不是常人和传统科学家所理解的那种可观测到和可重现的感知活动，而是集直观的感知、生命的运动、世界的展现维度以及视觉过程中的创作能力的可能性因素于一身的奇妙过程；这种奇妙过程无法通过经验的观测和科学理性的分析表现出来，也无法通过普通的语言表达出来，因此只能诉诸“神秘”。

视觉艺术中的视觉本身就包含了神秘性，难怪视觉艺术创作过程也隐含着神秘的力量。艺术之为艺术，就在于它的创作过程隐含着神秘性，这是进行艺术分析和艺术评论所不能回避的问题。正是在这一点上，使艺术再次显示出它与哲学、宗教、想象以及酒神精神之间的内在密切联系。

对于视觉的神秘性及其在绘画创作中的意义，还必须从视觉、肉体、心灵与身体的交错关系来理解。梅洛－庞蒂严格地区分了“肉体”、“身体”和“心灵”，并在区分的基础上，进一步说明视觉过程所产生的创造性力量的性质及其在身体中的运动状况。

如前所述，视觉从来都不是单纯的眼睛视觉活动，它毋宁是生命通过眼睛的运动而连续流动的摄取世界的创造运动本身。因此，在视觉的产生和实现中，就隐含着生命对世界的欲求、情感和想象，包含着内在精神活动与肉体整体的交错运行，也隐含着肉体和精神力量在身体中的超越活动。

人的身体并不单纯只是肉体与精神交错活动所构成；身体还包含有形可见与无形不可见的力量的互动渗透，包含精神之外的心灵活动过程。所以，视觉过程中势必牵动精神、意识、心灵与情感等复杂因素的联动，并促使它们重新结成新的活动关系。

视觉与肉体、精神和整个身体交错互感的结果，会产生一种带有方向感的创造力，这也就是现象学所说的“视觉直观意向性”。它是集选择、创造、筛选和决断过程的动量，发自视觉深处最敏感的部位，带领着视觉的力量和时空架构能力，向着意向性所企盼的结构、色彩和形式，发挥视觉的全部创造潜能，直至绘画创作的最佳效果。梅洛－庞蒂指出：“由于意向性这种扩大了的概念，现象学所说的‘理解’便与古

典的‘知解’相区别，因为后者所追求的是所谓‘真正而不变的各种自然’，而现象学则把自己变成为一种发生的现象学。”梅洛－庞蒂从意向性引导出“发生的现象学”，强调了意向性中包含的具有创造性质的取向力量，实际上就是发自萌生意向性的创造主体内在精神生命的审美品味力的表现。通过视觉而在场呈现的意向性，不同于通过其他感官所生发的审美品味，因为视觉径直与生命中的内在心灵活动相关，它所表现的恰恰是心灵之所想以及心灵之所好，因而披露了生命灵魂的真实生存情感，最原初地表达了生命生存于世的自然淳朴的意愿，因而也就最生动地表达了生命的内在情感。问题还在于，梅洛－庞蒂强调视觉中所表达的意向性所固有的创造精神，也就是一种自我发生的趋势，它不仅单纯表达内在心灵的生存意愿，而且更重要的是表达这种生存意愿中潜在的超越自身和超越世界的力量。所以，发生的现象学意指一种复杂的感受、创造、超越和开拓的现象自我呈现的过程。对于画家来说，他之优越于常人的地方，就在于及时地发挥上述“发自萌生意向性的创造主体内在精神生命的审美品味力”的潜在创造精神，使之面对视觉运动的现场时，敏感地把握住审美创造的时机，然后通过他的神妙画笔，在画布上再现出来。

天才画家凡·高说：“痛苦有时弥漫在地平线上，以致形成了一场绝望的大灾难。对这种问题，我们无法解答，最好的办法，还是低头傻看麦田，哪怕是画中的麦田也好。”这就说明，像凡·高这样著名的画家，之所以能够在他的作品中呈现最美的自然，主要是因为当他面对自然从事创作的时候，他总是怀抱着对于生活世界的深厚情感，这是发自其内心的真正的生命脉动，倾泻着他对生命的关注，表达了他对世界的期望，尽管他对残酷的世界充满悲观心情，但他毕竟一刻都不忘却在创作中表达他对世界的眷恋，以致他面对金色麦浪进行创作时，也在对麦田的注视中倾注了他的全部感情。

但是，视觉又不只是身体内部的感知与肉体和精神的交错互换过程，它还表现为内与外的交流渗透。

第三节　世界、自然与人际间性

视觉是生命通向世界的通道，是生命与生活世界相遭遇，并把自身与世界连成一体而塑造自身在世的命运的关节点。所以，视觉的展现过程，就是画家及其他视觉艺术家面对世界、处理世界的过程，也是画家及其他

视觉艺术家在自然界面前和在人群之中接受生活考验的场所，最后，又是画家及其他视觉艺术家发挥其艺术创造才华的最好时机。

一般科学理论和哲学认识论，往往把视觉所面对的一切称为视觉的对象，置之于视觉主体之外，当成一种先于视觉展开而存在的客体本身，似乎视觉的对象是可以独立于视觉而存在的外在物体。由此出发，传统自然科学和哲学，包括受之影响的传统美学理论，也把视觉的对象当成视觉注视或描绘的客体，并要求画家和视觉艺术家以之为标准，进行描绘或模拟式的创作。

实际上，视觉所展现的世界主要包括自然界和由人际间的关系所构成的生活世界，其中任何一方都不会与视觉本身相脱离。唯物主义的哲学认为，视觉作为一种感官能力，只能是实现对于被观看的客体的反映过程。但在艺术创造理论中，特别是当代视觉艺术理论，对视觉所要强调的，恰恰是它的创造世界精神，强调视觉过程对于其所观察的世界的解构，并使这种解构在视觉持续进行过程中一再地更新，达到对于世界本身的超越。

梅洛－庞蒂在谈到视觉与其所观看的世界的关系时，特别强调一种高于世界客观的时空架构的特殊维度。它在视觉一旦展开并持续延绵差异化过程中，一方面为视觉本身的重新展开和自我开拓提供潜能的无形视野，另一方面又为视觉所面对的世界在延续地被观看过程中实行重组提供新维度。梅洛－庞蒂指出："作品的潜能或者生成性超越了因果性和前后联系，也超越了客观事物进行演变过程所形成的各种确定关系……"也就是说，画家的视觉的展开，不是根据物理学或其他自然科学所制定的因果关系和规律，也不是遵循被传统科学所圈定的三维时空，而是时时处处逾越三维时空的范围，在眼睛所视之处展现一种梅洛－庞蒂所说的"第三维"。这种第三维是画家的眼睛一旦睁开而面对世界时所产生的创作视野，一种深度——它既发生于画家的眼睛中，又嫁接到被面对的现实世界上，通过它，画家内在的创作生命的脉搏与画家所面对的世界的深层结构连接在了一起。与此同时，这一切又通过画家所处的生活世界中的人际间关系，也就是狄尔泰和胡塞尔所说的那种主体间性被牵涉进来，加入到画家一面观看、一面创作的过程，使创作活动成为画家与世界、与生活世界中的主体间性进行交流的过程，从而使视觉再次提升为新创作维度中的活支架。

法国画家罗伯尔·德罗奈说过："深度是新的灵感。"这就是说，上述在视觉展开过程中自我创造出来的第三维，就是画家重新创作的新起点，它不仅为画家提供了客观世界所没有的创新视野，而且也为画家提

供艺术更新的灵感，包含着画家通过视觉所转化的未来憧憬。这是连接过去、现在和未来的创作新希望，它同样也是在创作的视觉展开中所自我生产出来的。

所以，梅洛－庞蒂指出："视觉的第三维为画家进行没完没了的作品诠释和创作更新提供无限的可能性。"这样一来，画家通过视觉而把自身同世界以及同人际间性联系起来的结果，就为画家从有限的具体创作向无限的循环创作更新铺开了可能的光明大道。

视觉不只是观看一切可见的事物，而且也同时地与人体的所有生命运动连成一体，促使人在观看的同时，身体和生命活动的其他部分，也一并活动起来。这种状况只有当艺术家心有灵性的时候才能感受得到。法国思想家列斐伏尔（Henri Lefebvre）在谈到空间时深刻地说：我们不仅应该用眼睛，用理智，而且也用感觉，用整个身体来感受空间。这种感受越是详尽细腻，就越能够清楚地意识到空间内部所隐含的矛盾。正是这些矛盾促使抽象空间和另类空间能够不知不觉地涌现出来和拓展开来。

所以，可见性与不可见性是联成一体在生命运动中发生作用的。

第四节　可见性与不可见性

利奥塔曾经指出：当代社会的急速变化以及艺术本身的不断革新，使现代画家身负揭示某种不存在的事物的责任，即通过艺术本身反传统的技巧去展现和呼唤某种隐含在社会背后的不可见性。不可见性不只是与眼睛相关，而且也与心灵及身体的巧妙运动相关。所以，不可见性并不单纯属于理性的范畴，而且是一种无法表达的"绝对"。正因为这样，被称为先锋派艺术家的那些画家首先通过自己的创造，让自己的视觉同一般观众的眼睛区分开来，当一般观众通过照相机的镜头轻而易举地复制出一张又一张的艺术照片时，先锋派画家却宁愿花费一年甚至多年的时间绘制一块纯白色的方块，丝毫不再现任何事物。利奥塔由此确定现代艺术的前提就是表现一种不可表现性。"让人们看到存在着某种可以被构想但不能被看到的东西，也就是某种不可见的因素。这就是现代绘画的关键所在。"[1]

视觉究竟能为画家提供多大程度的创作潜在能力？端看具体的画家在其视觉展开过程，他们究竟以何种熟练的程度把握可能与现实、有形与无形、可见性与不可见性的关系？

对画家来说，重要的问题不在于把握视觉中所能提供的可见物的结

① Lyotard, *L'inhumain*. Paris: Galilée. 1988.

构和性质，不在于理解和消化视觉所能提供的色彩、线条与光亮的程度，而在于透过所有这些可见性的因素，更深地把握隐含于背后的不可见性。而现代艺术家正是通过对不可见的美的探索，试图见证一种能够超越人自身、自然以及打破两者间和谐的绝对的声音。这种存在于形式背后的绝对的声音，作为不可见性的见证，是理性理念的真正对象，也是艺术家视觉关注的焦点。著名画家保罗·克利说："颜色是我们的神经与天地万物相汇合的地方。"这就意味着：在普通人所能看到的颜色中，天才的画家却看到了不可见的视觉精神。



恩佐·库奇（Enzo Cucchi）:《神圣画面》（Quadro Santo），1980年，油画

梅洛-庞蒂认为，如同其他一切艺术家一样，画家通过他们的艺术创造及其作品，所寻求的不是复制或模仿某个实体性对象，不是现成的、普通人所看到的外物及其表面现象，更不是科学家所实证地验证的对象物或客观实在。画家眼睛里所看到，并通过他的手所画出的，是显现的现象背后看不见的真正现象。他借用诗人瓦莱里（Paul Valéry, 1871—1945）的话说："画家提供他的身体。"画家用他的身体，特别是他的眼睛和手，去巧妙地观看和体验那常人所看不到的现象本身。

所以，梅洛-庞蒂说，绘画的整部现代史，它为脱离幻术，为获得它自己的维度所作的努力，都具有形而上学的意义……说到艺术品的历史，不管怎么说，如果作品本身是伟大的，人们日后赋予它的意义也都是出于它们本身；正是作品本身，打开了它在他日出现时的场域。正是作品，它自我变形，并不断地变成自己的续篇，使作品理所当然地能接受永无完结的再诠释，使它在作品本身中改变其自身……作品本身的潜能及其生成性，可以超越一切因果关系和前后联系以及演变之间的肯定关系。

把握不可见性乃是画家和艺术家必备的独家本领。而且，它不仅要求人们急切寻找它，并非一劳永逸一次完结的寻找，而是要求终生寻找。



雷诺阿创作的充满光泽的生活图景：《在梯田上》(On the Terrace)

实际上，画家们也正是这样执著地一生寻找可见性背后的不可见性。所谓不可见性，严格地说，是无穷无限的，它没有明确的层次，没有明确的界限，也没有明确的标准。它是现象本身所固有的内在神秘结构，其层次可长可短、可深可浅，取决于画家自己如何以自身的自然眼光面对显现的世界。

法国画家雷诺阿(Pierre-Auguste Renoir, 1841—1919)曾经说，绘画的对象本身一直在运动，画家自己也同样在运动，因为两者都赋有生命，以其自身的欲望、情感、意向性及发展方向。艺术品，如果真正试图呈现生命的运动，如果将生命中奇妙的活动呈现出来，就必须力求使绘画创造，不再成为扼杀和压制生命运动和破坏生命之美的杀手。

但是，艺术生命与艺术家创作的不断更新，依靠艺术家对不可见性世界坚持不懈的追求和探索，又是画家在面对可见性世界而产生新灵感的指引下，向层层开启、时开时闭的不可见性发出挑战的结果。

世界和艺术本身本来都赋有复杂的结构，不能单靠一次性的感官试探来把握。真正的艺术家决不会满足于一时的感觉快感，而是始终把重点转向可见性背后的不可见性，并把这种探索转化为自身生命的乐趣，甚至产生一种疯狂的偏执情绪，不顾一切地进行探索。达利曾坦诚地说过："我是一个天才，当我还在母亲的娘胎中时，就意识到自己的存在。"达利尚未成人时"就意识到自己的存在"，意味着他先天地赋有一种超越无形可见物而透视不可见性的天才能力。不仅如此，达利还顽固地执著于追求不可见性，甚至达到疯狂的程度。所以他说："疯狂只能存在于艺术中。如果它存在于科学，就变成为假设；而存在于现实生命中，则是悲剧。"艺

术的疯狂就是对于不可见性的执著，对于各种超越现实的无形事物的非理性的追求。当然，艺术家对不可见性的追求，又不同于哲学家对形而上学的不可见本质的探索，因为前者并不止于抽象真理的发现，而是无止境地层层揭开不可见性中的奥秘，用可见的线条和色彩的结构变化，表达那些不可表达的不可见性。

梅洛－庞蒂指出，画家的视觉不再是对于一个外部世界的注视，因为这种注视仅仅与世界形成一种物理视觉关系。画家在注视中，不是再现世界的外部结构，而是创造出具有“自我具象”性质的画面，而它只是作为一种虚无的景物。

第五节　技术与现代性及其对视觉艺术的革命性影响

以上论述的视觉艺术及其对不可见性的探索，只是我们研究视觉艺术的性质及其创作视野的第一步。以此为出发点，下文将继续深入探讨视觉艺术在当代技术影响下发生革命性变革的状况，其所涉及的技术、语言与权力的因素对视觉艺术的干预等新因素，直接改变了视觉艺术本身的性质及其社会功能。

视觉艺术虽然是一种可观看的艺术，但真正的视觉艺术作品的艺术价值，却存在于可见形象背后的不可见性，即具体形象深度结构中隐含的意义。所以，对于真正的视觉艺术来说，与其是创造可见的形象，不如说寻找不可见性，或者，更确切地说，是创造和重建更深刻得多的不可见性，并通过各种变了形的不可见性展现出艺术家生命内部深不可测的精神境界以及无限世界的奇形怪状的存在，展现出生命本身的无限超越性，同时也显示视觉艺术本身展现不可见的生命意义的多种可能性。艺术的这种价值可以把人引向一切可能的世界，超越现实世界所设定的各种有形的界限。

艺术家揭示和创造不可见性的创造能力，在科学技术高度发达的当代社会中，已经发展到无以复加的地步，致使艺术享受技术的成果进一步提升了艺术创建不可见性世界的能力。

法兰克福学派的本雅明很早就发现当代技术的发展对于艺术创造所发生的决定性影响。本雅明首先从艺术氛围概念的演变过程，分析当代科学技术对当代艺术创作的影响。本雅明所提出的氛围概念，其中心思想就是要凸显艺术创作中的模糊风格和灵感的极端复杂性。氛围是不可界定的，又是没有固定形式和框架，但它却确实存在于艺术创作之中，并在艺术作

品中隐隐约约地显示出来，成为每一个真正的艺术作品的灵魂。

现代技术的发展，如果单从它对艺术的积极影响而言，它可以进一步使视觉艺术本身在最新技术手段的协助下，有可能变成产生自我创作能力的艺术生命运动。举例来说，数码时代的到来，使艺术创作所必需的各种装置、影像制作、复制技术以及表演程序等都进一步获得改善。

首先，艺术的可操作性在一定意义上变得更加简易和更加有利于大众化。而且，以数码技术为基础的艺术创作也极大地削弱了长期以来统治艺术界的传统力量，有助于打破艺术作品的叙述意义结构，也有利于减弱艺术作品的意识形态性质。而且，新技术的发展也有利于提升和扩大艺术家和人民大众的视觉和感性经验，使艺术创作有可能在各种技术协助下，创造出有利于艺术变形和转化的新空间结构。

非常明显，现代技术给予艺术创造提供的图像空间，比局限于传统物理空间的传统艺术创作更加灵活得多。数码技术加强了图像空间的多元化倾向，也为图像空间的再生产开辟了更多的可能性。目前，由于数码技术的协助，艺术创作甚至可以任意地创造新图像空间，而且，还可以使创造出来的人为图像空间更加符合艺术家本人所试图表达的艺术结构。这就是说，借助于现代技术，艺术家可以毫不困难地越出传统的物理空间，在一种真正意义上的艺术空间中恣意行为，尽可能把艺术作品展现在更加抽象化和多样化的非数学和非物理的多维人为空间中。正如艾尔温·巴诺夫斯基所说："正是一种技术的发明，促使一种新艺术的发现，并使之逐步完善。"

当然，现代技术对艺术创作的影响，也如同后现代艺术本身一样包含着双重的悖论。也就是说，技术的发展对视觉艺术的影响是悖论性的。一方面，技术有力地促进和增强了视觉艺术的创造能力；另一方面，技术又极大地损害了好视觉艺术的创作精神，尤其是破坏了它的创作氛围。

在《技术复制时代的艺术作品》一文中，本雅明进一步发展了浪漫主义的文学创作精神。他强调随着当代技术的发展而转变的人类感官能力，同时也进一步研究了在技术时代感官转变对于艺术创作的意义。当代技术的发展使原有的时间概念得以通过信息和媒体的多重象征性结构而包含更大的延展性、凝缩性、共时性、多元性和交错性。时间再也不像古典自然科学和哲学那样，不只是具有单向性、一次性、不可重复性、不可逆性和连续性的特征，不只是一种孤立的流程和抽象的框架，而是同人们的行动及其成果相互包含、相互伴随和相互穿插，时间更加显现出循环性、重复性、潜在性、穿梭性、凝缩性和延展性。技术的发展使时间不但成为各

因素间有序、有向、有层和相互联结，又可以使之无序、无向、重叠、交错、无层和间隔起来。所以，时间不仅对于同一性质和同一系列的因素发生统一和标准化的效果，而且也可以对任何不相同甚至毫无关系的因素产生统一而又多元化的标准性效果。在现代技术条件下，时间固然是一切因素存在和发生作用的实际条件和基础，但同时更是其可能的条件和基础。在这种情况下，时间作为可能性的条件而呈现出来，也使时间在艺术创作者和观赏者面前成为选择各种可能性的场所。换句话说，作为可能性的时间，可以包含一切可能的因素，也可以使一切可能的事物发生，又使一切已经实际存在和发生过的事物转变成为不可能。这就迫使现代人和现代艺术家必须在每个瞬间中迅速做出选择，才能对确定的和不确定的、可能的和不可能的、可见的和不可见的各种事物进行鉴别和区分。这样一来，时间就变成了一种象征；而具有象征性的时间，实际上就是任何事物成为其他一切事物的象征性条件。由于穿过某个时间点或穿梭于某个时间脉络中的事件的多样性和穿插性，时间成为所有这些穿插于其中的事件转变成各种可能性的一个场所。

当代时间结构的转变极大地影响着艺术家和艺术鉴赏者的视觉及其他感觉能力。本雅明观察到当代摄影和电影技术在改变时间结构方面所起的作用，例如在电影和录像制作中蒙太奇和各种剪辑技术的使用，使人类生活的节奏忽而加快，忽而减缓甚至凝滞，也使各种现实和历史的画面呈现出多维度的结构，变得片段化、不连贯化或秩序倒错。现代技术综合光线、色彩和声音的多种重合和分隔，进一步改造了艺术家和鉴赏者的感官能力，有助于新类型的艺术作品的创作和流传。关于现代技术影响艺术创作和人们感官能力的历史效果，本雅明给予了正面和反面两种评价。从正面意义说，本雅明充分肯定技术创造对于推进艺术创作多元化的正面



埃克·克里斯杜菲克（Elke Krystufek）：《满足》



托马斯·弗雷尔（Thomas Freiler）的摄影作品

作用，同时也肯定技术发展有利于在社会大众中推广艺术的历史作用。例如，本雅明高度评价当代电影艺术适应并改进群众艺术感官能力的意义；他把电影艺术的这种重要功能同建筑的发展及其推动建筑艺术的功能加以比较。从这个意义上说，本雅明肯定技术复制的艺术所提供的美学感官能力的正当性。

但另一方面，本雅明也揭露技术及其他现代文明中非艺术因素对于艺术创作的介入的消极意义。正如前述本雅明针对氛围的论述所指出的，技术复制能力的加强对于艺术创作所起的破坏作用主要表现在氛围的削弱和消失。氛围，作为历史传统和艺术创作者对于历史传统的态度的表现，首先是一种联结历史文化力量和现实因素之间的关系性网络，同时又是艺术创作者同鉴赏者、同历史的因素之间的相互交往和相互影响的精神桥梁。氛围的存在及其运作，保障了艺术创作和鉴赏过程中各个主体间的精神交流，也保障了任何时代艺术品同历史整体人类文化创作生命之间的密切联结。现代技术的复制能力对于艺术创作的介入，显然破坏了上述氛围运作中各主体间的交流和创作循环。

本雅明也从犹太教关于救世的神秘观念出发，把氛围看做是某种神学的残留物。这样一来，艺术中的美也被看做是世俗化的一种仪式，是在宗教迷信活动中的群众把握艺术品的一个程序。这样的理解是同上述对氛围的肯定性理解相联结的。本雅明实际上借用了艺术史和文化史上原始人通过宗教礼仪活动把握艺术的经验，来肯定现代技术在普及和推广艺术方面的功能。

在对于现代技术干预艺术创作的历史研究中，本雅明在立场上时时表现出两面性和变动性——从对氛围消失的分析转变到对艺术世俗化过程的肯定，从对迷信价值的肯定转变到对艺术展览价值的肯定。

本雅明对技术复制时代的艺术作品的研究，再次体现了其美学理论的多元性和变动性，也体现出本雅明美学的高度灵活性和生产性。实际上，本雅明总是认为，任何一位具有创作精神的艺术家，不但必须是本人艺术作品的创作者，同时又必须是其自身创作力的不断生产者。他在《作为生产者的作者》一文中指出艺术家不仅通过其作品而外化其自身的创作精神，使自己成为内在的创作的生产者，而且也应该直接参与有关生产艺术作品的技术的推动和生产，使自己成为生产艺术的技术的生产者和改造者，使艺术因而成为社会生产力的一部分。在这方面，本雅明比阿多诺更坚决地靠向马克思主义的历史唯物论，企图把艺术生产纳入到社会总生产的体系中去，也使艺术成为推动社会生产力发展的一个动力。正因为这样，本雅明主张让人民大众更多、更方便地学会创造和鉴赏艺术，让人民大众直接参与艺术的生产活动。正是在这一背景下，本雅明肯定现代技术复制文化的意义。但是，本雅明关于“生产者的作者”的基本观点，又隐含着鼓励艺术家直接参与改造同人民大众的社会关系的实际活动，使艺术不再成为少数艺术贵族和精英所垄断的象牙塔。在本雅明看来，由技术发展所推动的大众艺术和文化，将进一步加快艺术的政治化，这有利于动员和组织人民大众发展反对法西斯势力的社会运动。但是，对于本雅明的上述观点，仍然不能用一种僵化的固定原则去看待。哪怕是在表现出极端马克思主义化的言辞中，都包含着本雅明相反的观点和风格。应该说，本雅明这种充满着矛盾和充满着变动可能性的言论，正体现了其美学理论的生命力。本雅明的任何一段论述，从来都不被他自己当成约束再创造的框架，而是成为再创造的出发点。因此，本雅明有关艺术创造的任何言论和观点，如果从回溯的观点来看，从来都找不到其前期的相同结构。这并不是他在理论上的不一贯性，而是他真正贯彻了“作为生产者的作者”的基本观点和原则，把自己和所有艺术家都看成是不断创造，因而不可能重复以往任何一种观点的创作者。正是这种精神使本雅明不但成为阿多诺的真正启蒙者，也成为后现代主义者的理论开创者。

本雅明在其未完成的著作《途经巴黎著作残篇》（*Das Passagen-Werk*, 1927—1940）一书中，最典型地表现了他自由自在的创作风格。这本著作虽然是由几篇不完整的草稿组成的，但仍表现出本雅明研究现代性文化的独特见解，同时也表达了突破现代性文化界线的某些后现代精神。其中有两篇重要文章，分别写于 1935 年和 1939 年，对超现实主义的作品以及波德莱尔的现代性作品进行了深刻的分析。其中一篇《辩证

的女神》（Féerie dialectique）是阅读超现实主义作家阿拉贡作品《巴黎的乡人》后所写的。他高度赞扬了超现实主义，强调它对于虚幻的幻想世界之想象的重要性。他虽然一方面坚持马克思主义的唯物史观，另一方面却又强调作家在创作中突破现实事物界线的必要性。他认为，艺术创作所需要的不单纯是对于现实的观察和理解，而是要发挥主观想象力，在历史和文化的氛围中创造出梦幻般变化不定甚至含糊不清的图像，并超出现实各种逻辑关系，用虚幻的力量联结各种可能的因素。不仅如此，艺术创作还需要一种同乐观并存的悲观精神，因为只有通过深层的悲观和焦虑，才能表现出作者对于历史文化脉络中隐含的危机和罪恶力量的洞察，表现出作者在艺术创作中所贯彻的对人类命运的观察。本雅明的第一篇文章探讨了波德莱尔的诗歌，他赞扬了波德莱尔创作思考中含糊创作动机和理念，同时赞扬了波德莱尔对于现代语言的批判。本雅明指出，各种比喻和象征性的文学语言，是用来彻底摧毁现代社会所表现出来的各种协调图像的有力武器，而且，通过对于语言的批判及重新使用破碎了的语言碎片，可以更清楚、更深刻地表现出普通语言所无法表达的现代性的真实意义。

所以，在这个意义上说，后现代社会就是靠技术的力量走向可能性世界的新社会。技术使一切可能性逐渐地变成现实性。同时，技术也使一切不可能性从原来具有神秘性的不可能世界中解放出来。这样一来，可能的和不可能的，在技术的干预下可以随时转换，也可以随时产生两者之间的隔阂和间隔化。

当然，可能性与不可能性之间的上述变化，导致了两者相互关系的模糊性，也因而导致后现代社会本身的不确定性，从而强化了后现代社会的风险。所有这些，无疑深刻地影响了后现代艺术的创作，也影响了后现代视觉艺术的性质。

第六节　视觉艺术与权力

视觉艺术与权力之间的关系是很复杂的。首先，艺术本身虽然具有超越于感性和理性的特征，它为此而在生活世界中占据一种特殊的地位，可以远离权力和政治，但是，艺术又不得不在社会中生存和发展，不可避免地与权力发生关系。艺术不可能脱离生活，不可能脱离社会。即使艺术不属于政治，不关心政治，艺术也无法任其所欲而彻底地脱离政治和权力。所以，艺术有艺术自身的创造逻辑，有其生存的特殊空间，但艺术又不得

不与权力发生这样或那样的关系。

我们应该看到：艺术作为社会生活中的一种存在，具有社会性。所以，法国艺术社会学家布尔迪厄（Pierre Bourdieu）在他的《艺术的规则》一书中指出：艺术以其特殊的编码（code）和解码（décoder）方式而不断进行自我生产和再生产。通过艺术的生产和再生产，艺术在社会中占据了一个特殊的场域，它自身既居于权力斗争之内，又居于权力斗争之外。因此，它与权力维持一种微妙的悖论关系。[①]也正因为如此，关于艺术与权力的关系，既要从整个社会的全局来看，又要根据艺术自身的特征来分析。布尔迪厄为此更进一步详细分析了艺术场域的特殊权力结构及其与社会其他场域的权力关系。

问题在于，在后现代社会中，社会的权力网络巧妙地与媒体、政治和经济势力连接在一起，共同对艺术形成一个压力，迫使艺术不得不以其特殊的编码结构，建构起同权力的关系。在艺术场域中，艺术一方面深受社会权力网络的操纵和控制，另一方面又以其特殊的方式与社会的各种权力运作相结合，成为社会权力网络的整体运作的一部分。在这种情况下，艺术家或者是有意识地加入社会整体权力网络的运作，发挥自身的艺术特殊性，使自身成为社会权力运作中恰如其分的角色；另一方面艺术家也可能无意识地被卷入社会的权力网络中，既受权力网络的摆布，又在一定程度上维护自身的自主性。但不管怎样，艺术家在社会权力网络中的地位和角色，确实很复杂，其中包含的可能性，由不得艺术家本身来抉择，如同陷入江湖中，身不由己。关键在于艺术家要熟练地面对权力的紧张斗争网络。

事实上，艺术本身也是一种权力，一种力量。正如法国作家和思想家马尔罗（Andre Malraux, 1901—1976）所说："艺术就是一种抗拒命运的力量（L'art est un anti-destin）。"[②]艺术家完全可以根据自身的生活和创作经验，使自己巧妙地既在权力网络的大海中游弋，又保持自身的自律。

但是，话又说回来。当代社会是非常残酷和现实的。社会权力网络不会轻而易举地放弃对艺术和艺术家的权力操纵。更何况全球化的发展以及技术的迅猛发展，使世界各个角落和各个领域难以避开权力的操纵和宰制。艺术家不应该有逃避权力的幻想，必须使自己主动地观察和面对权力紧张网络的运作，同时又保持自身的自律及自主性。

正因为这样，德国法兰克福学派的阿多诺同霍克海默一起，把艺术

---

① Bourdieu, *Les Règles de l'art*. Paris. Minuit. 1992.

② Malraux, A., *Les voix du silence*. Paris. 1951.

的生产看做是一种操纵过程，一种特殊的权力运作形式。他们把艺术的生产和再生产的这种操纵过程，称之为“资本主义的文化工业”（art as manipulation: capitalist culture industry）。正是在资本主义的文化工业中，集中体现了艺术与社会权力的复杂关系。我们将通过法兰克福学派的文化工业批判，揭示当代艺术与权力的典型关系。

对于文化工业的批判是阿多诺与霍克海默在40年代从德国移居美国后全面开展的。他们对于文化操纵的批判是对于资本主义总批判的一部分。“文化操纵”（cultural manipulation）一词同他们所使用的“极权专制主义”（totalitarianism）是有密切联系的。在《艺术与大众文化》一文中，霍克海默把大众娱乐和文化工业两个概念并列起来，两者的中介则是“操纵”。

阿多诺从文化工业的消费上溯到文化工业的生产过程。阿多诺由此揭示了艺术生产过程中的权力运作规律。他指出，在资本主义社会中，当科学技术同商业利益相结合，就可以巧妙地使艺术的生产和再生产纳入文化工业的系统中，是艺术在商业化、市场化和全球化的过程中，逐渐地实现了一种有利于资本的大众化。

大众文化的生产与标准化的现象有直接关系。因为通过标准化，垄断资本可以成功地借助其对于物质原料的垄断，而推进其对于群众娱乐的垄断和操纵。阿多诺指出，标准化是一种“假个人主义”（pseudo individualism）的辅助手段；通过这种假个人主义，可以为垄断物质材料开脱罪责，并假惺惺地向大众提供一种偏离标准的倾向。

阿多诺指出，假个人主义一方面向群众提供自由选择文化娱乐的假象，另一方面却为标准化本身的扩大市场提供最实际的服务。“歌曲的标准化通过群众之收听活动而把其顾客安排在预定的队列中；而假个人主义则使顾客一方面忘记他们自己所听的恰恰是他们收听过的和预先消化过的（pre digested）；另一方面又使听众任其摆布。”

通过假个人主义，标准化的文化产品顺利地、毫不受抵抗地为大众所接受，从而使这些接受者不知不觉地被操纵在预定的、有利于垄断资本统治的标准序列中。在这种情况下，一切关于宣传群众所乐意接受的文化，都是骗局，都是音乐和文化的拜物教麻醉的结果。

在上述分析的基础上，阿多诺终于提出了作为否定的艺术的基本概念。在这里，我们看到：阿多诺对艺术，尤其是对流行文化和大众文化的批判，是立足于对资本主义工业国家中的艺术与权力关系的观察。他的研究和批判活动，固然指出了当代艺术与权力的复杂关系，但他过分强调了

权力对艺术的操纵和掌控程度，忽略了艺术本身的自主性和自律性，也忽略了艺术本身的创造能力、叛逆精神及其对权力的干预程度。阿多诺的观点带有一定程度的消极和悲观性质，把当代艺术当成一味顺从的被统治工具，而看不到艺术自身还具有自律性的可能，也具有强大的反抗能力。阿多诺的上述悲观观点，导致他在经历对艺术的批判之后转向对艺术本身的否定。

当然，在批判艺术与权力的关系时，也不可将阿多诺“否定的艺术”的概念简单化。阿多诺的真正用意，是揭示艺术与权力关系的复杂性。

实际上，阿多诺试图借助于艺术而完成的粉碎异化意识的事业，并不容许有任何一点不尊重个人自由的精神。阿多诺甚至明确地说，未来的事业不应该试图把个人重新异化到任何一个集体中去。艺术所否定的恰恰是这种异化过程，不管它以什么形式出现。

阿多诺说，艺术并不能做到它所要做的事情，并不能实现它想要达到的理想。艺术所能做到的只是否决或否定它在其中构成一部分的那个异化了的社会。为什么艺术达不到它所追求的那个非异化的理想，而只能做到否定那异化了的社会呢？因为群众作为异化社会的组成部分，其本身就是完完全全地被操纵了的。

阿多诺说：确实，艺术同黑格尔所说的世界精神保持联系，因此，艺术也对这个世界负有责任。但是，它只能通过消灭它本身而回避其同谋犯的罪责；而如果它这样做，它就在实际上积极地帮助和鼓动异化以及教唆对于人难以言状的统治，并因此而产生真正的野蛮。

这就是说，艺术的命运是可悲的。艺术一方面作为异化的意识构成统治者的同谋犯；另一方面，它又不能为否定异化而否定它自身。艺术的矛盾地位使它保持下来，使其自身履行既否定社会又保存自己的责任。然而，保存艺术又必然导致保存现有社会，因为现有社会的一个组成部分恰恰是艺术。

在阿多诺关于艺术否定性的理论中，一个最重要的观点就是对于群众的悲观估计。他认为群众是被操纵的。更可悲的是，群众心甘情愿地被操纵，并认为被操纵是一种自由。所以，在资本主义社会中，艺术作为麻醉人民的工具是非常有效的。批判理论明知艺术的否定作用，又无力改造它；阿多诺所能做的，充其量也只能借助于艺术实践去否定这个社会。阿多诺说：“艺术是更加实践的，因为艺术即使是背向着实践，也等于揭发现实社会的局限性及其虚假性。”

所以，否定的艺术即使是悲观和反群众的，也比任何一种改造世界的

实践更优越、更有效。在阿多诺等人看来，任何在艺术之外的实践，由于它们都不是否定，在实质上都是被操纵的群众的异化活动；唯有艺术，才可以作为否定的因素，在改造社会中起着某些有效的作用。

艺术的这种特殊作用，来源于艺术的特殊本质。阿多诺反对传统马克思主义把艺术仅仅归结为社会存在的一种反映形式。阿多诺认为，如果把艺术只归结为一种意识形态、一种反映形式，那就等于忽略了艺术独立的自律性。艺术具有一种珍贵的本质，即可独立于社会现实而自律，它本身行使——如霍克海默所说——宗教所不能做到的、保持虚幻的空想的作用。阿多诺和霍克海默一样，认为艺术具有某些类似而又相异于宗教的性质。

因此，艺术在引导人类为未来的理想而奋斗的过程中起着重要的作用。真正的艺术是合法的利益的表现形式，是人类未来幸福的表达形式。或者，如斯汤达（Stendhal, 1783—1842）所说，是“对于幸福的允诺”（une promesse de bonheur）。

权力是在社会中产生和运作的，而社会又是靠权力的运作来维持和发展。因此，没有社会，就没有权力；反过来，没有权力，也不存在社会。**权力同社会之间的紧密关联**，不但使两者共生共存，而且使它们在不断的运动中相互推动和促进，并由此而导致**两者在互动中的进一步复杂化**。这种复杂化的趋势，一方面促使权力向社会各个领域渗透，使社会各个领域的任何运作，都无法脱离权力的因素及其宰制；另一方面也使权力本身更紧密地同社会文化的各个因素连接在一起，使权力的任何运作，都同样离不开社会文化因素的参与。在当代社会文化迅速发展的情况下，文化对于社会各个领域，包括对权力场域的渗透，使整个社会及权力场域的结构、性质及其运作逻辑，都因文化的介入而变得更加象征化和中介化；权力原来给人的那种“暴力”、“强制”和“压制”的印象，逐渐地被带有浓厚文化性质的各种新权力现象所取代。权力同当代文化紧密交错之后，成为更具掩饰性和欺骗性的力量。权力性质及其特点的这种变化，更加有利于统治者和社会上层势力，更有利于他们对于社会权力网络的掌控。现在，社会上实际上已经不存在某种独立于各种社会文化因素的纯粹权力系统，权力的运作本身也越来越呈现出多面向性、曲折性和象征性。但是，权力的上述复杂性质以及当代社会的快速分化，也使权力有可能进一步**自律化**，使它具有**自我生产**和**自我参照**的能力。所以，随着社会文化的发展，权力也变得日益**神秘化**（包括**符号化**、**象征化**和**异化**）和模糊化。这就说明：当我们观察权力的时候，固然必须看到它**宰制性社会力量的性质**；但同时

还必须看到权力的**社会性**、**文化性**、**普及性**、**语言性**、**内在性**和**公众性**的特性。当代艺术的发展，将原本已经复杂化的权力现象，更多地附加上曲折的文化特性，从而进一步增加了它的神秘性。由于当代艺术与商业和媒体的进一步结合，使当代权力现象同文化现象相结合或相混淆；在许多情况下，当代权力甚至是以文化的形式出现，容易给人错觉，把实质上是权力的现象，误认为文化现象。

由此可见，权力不是抽象的理论概念，它也不可能孤立地存在和运作。权力是一个关系到整体社会文化现象的重要问题，必须将权力放在社会文化和实际生活的脉络中进行分析。

权力作为无所不在的社会力量，渗透于社会生活的各个方面。作为社会力量关系网络的权力，不但可以成为统治的力量，可以成为镇压、控制和宰制的力量，也可以成为社会大众之间进行相互协调和相互制衡的力量，甚至可以成为社会大众抗拒和对抗统治阶级的社会力量。换句话说，权力不但可以成为消极的破坏力量，而且可以成为积极的生产性和创造性力量；它可以被少数统治者或社会上层所控制，也可以成为社会大众手中的武器。同时，权力既要靠各种中介因素发挥其作用，但其自身又常常成为社会和文化等各种复杂因素的中介。也就是说，**权力既在“中介化”中发生作用，又在他物的复杂运作中“被中介化”**。在这里，权力同语言、同文化的复杂关系非常重要。因此，权力的社会功能及其社会意义，必须针对其在社会生活中的地位及其同社会力量的关系来判断和给予评价。

我们已经看到权力在当代社会中的无所不在性及其渗透性。在这方面，艺术并不亚于权力。两者的无所不在性、渗透性及其在当代社会中的决定性地位，要求我们在考察艺术的时候，不能忽视权力同艺术的密切关系。

艺术作为一种具有动力学和互动意义的社会文化现象，同权力保持着复杂的关系。艺术本身不仅渗透着权力的因素，而且，在实际生活中它常常作为权力的象征而表现出来。显然，在当代社会中，只要有两个人以上发生财物或思想观念的交换关系或发生相互协调的活动，就一定会产生权力关系，也一定伴随着艺术的各种因素。

对于艺术同权力的相互关系，可以从不同的角度和取向进行探讨。为什么说艺术涉及权力及其运作过程？艺术究竟为什么具有权力运作和权力再分配的性质呢？时装或各种艺术在这种权力关系中究竟起着什么作用？流行之成为流行，是否同它与权力的奥妙关系相关？流行之流行于大众，是否仅仅由于大众对它的钟爱？在它同社会大众日常生活之间的紧密关系

中，我们可以看到什么样的权力问题？在它同大众之间的表面关系的背后，是否还存在上层力量的运作或宰制？上层力量又如何施展其对艺术的控制？所有这些问题，都有待进一步的深入探讨和讨论。

首先，我们可以从艺术的生产、制作及其推销过程，来分析它本身所隐含的权力因素及其性质。显然，艺术的制作和推销是在一种很特殊的权力势力的操作下进行的。艺术的生产和制作，首先必须以雄厚的财力、经济实力和文化资本作为后盾。谁掌握了雄厚的财力、经济实力和文化资本，谁就在艺术的生产和推销中占据优势，谁就因此可以操纵整个艺术的生产和推销流程。接着，在这个问题上，如果从艺术的生产者和推销者的角度来看，就涉及艺术的生产、制作和推销过程中各种权力介入和运作的程序、方法和策略。有了财力、经济实力和文化资本，还是不够的。因为只有将这些资本总和转化为实际力量，才能在艺术的生产和推销中掌握实权。而从资本总和到实际控制的实现，其关键是制定一系列运用资本的策略和技巧。这就是艺术生产中的权术和权力策略问题，它同艺术生产中的管理及推销的实际政策和策略紧密相关。第三，就艺术同社会媒体、传播系统的关系而言，也可以深入揭示它的权力性质。第四，从广大人民大众作为艺术的消费者和鉴赏者的角度来看，亦即就艺术渗透到人民大众的日常生活结构而言，有必要深入研究近现代资本主义社会的权力网络是如何渗透到人民大众的生命和生活活动中。第五，就艺术作为社会的一种象征性权力形式而言，在探讨时装或时髦同权力的相互关系时，应该集中研究：艺术的象征性权力结构的特点是什么？艺术是怎样以象征的形式行使它的权力功能？**时装和艺术，作为象征性的文化结构，究竟是如何发挥其象征性权力运作的？**而且，具有象征性结构的艺术，当它作为象征性权力而运作时，又如何同社会上其他的象征力量和非象征性力量相结合而进行权力的再分配？为什么社会大众也会很自然地将艺术本身当成权力的象征性表现？

所以，关于艺术的象征性权力性质，实际上包含着两方面的问题：第一方面是就艺术的象征性结构而发问的，第二是就其象征性运作逻辑而发问的。分别进行上述分析之后，还可以进一步将两方面的问题综合起来，再同其他更复杂的因素结合起来研究。在探讨这些问题时，在方法上，也有不同的选择可能性。所有这些，使艺术的权力性质及其同社会权力的相互关系的研究，成为非常复杂的问题。

随着西方社会文化的发展，权力的运作形式及策略也不断发生变化。如果说，早期的西方社会中只重视主权统治形式的权力运作的话，那么，

到了资本主义社会阶段，随着科学技术的发展，随着现代知识在社会生活中支配地位的扩展，随着民主制社会制度的不断完善，权力的运作也逐步采取理性化、人性化和科学化的形式。权力在其理性化、科学化和人性化的过程中，更深入地控制、操纵和干预人们的实际生活和生命活动。实际生活和生命活动也就成为权力运作的一个新的重要领域。

当代艺术的一个重要特点是，它在社会大众实际生活中的渗透性以及它同人的身体和生命活动的紧密关系。在现代人的生活和生命活动同艺术之间，在现代人的身体与艺术之间，究竟是生活和生命活动决定和支配着艺术，还是相反，艺术产品决定生活和生命？是身体选择艺术，还是艺术引诱、操纵和控制身体？两者的关系实际上是权力运作问题的一种表现。在现代社会中，没有一项实际的社会活动能够离得开身体的参与。但现代人身体的各个部位及其实际活动，由于艺术的无所不在性，无不贯穿或笼罩在艺术的游戏网络；每个人的身体都在使用艺术产品的同时，不知不觉地成为艺术的表演模特或工具，以致人们日常生活的各个领域，几乎已经沦为艺术的“殖民地”。身体及其活动，以及生命每时每刻的维持及表演，都紧密地随着艺术的生产及其推销的步伐和频率而变化。这一切，不得不令人深思：艺术本身所隐含的权力因素及其运作，是否也已经伴随着艺术对于身体和生命的介入，而将身体和生命都纳入权力运作的网络中？艺术的权力运作同人的身体及生命活动的紧密关联，是否意味着当代权力运作形式及其策略已经发生了根本变化？

根据法国当代思想家福柯的研究和观察，当代权力运作已经渗透到全民身体和生活的各个部分，导致一种他称之为**“生命权力”**（bio-power）和**“解剖政治学”**（anatomo-politics）的新型权力网络的产生、增殖和泛滥。

福柯明确地指出：“从 18 世纪开始，生活变成了权力的一个对象。也就是说，生命和身体，都成了权力的对象。在过去，只有那些臣民，也就是那些法律上的臣民，才能够从他们身上抽取出财富，也抽引出生命。但现在，只有身体和居民成为权力的狩猎对象。政权变成为唯物主义的。政权不再是以法政系统为主。它应该去处理像身体和生活那样非常现实的事物。生活进入到政权领域，这无疑是人类历史上一个最重要的变动。而更加明显的是，从 18 世纪开始，‘性’变成为一个非常重要的因素，因为从根本上说，**性正好成为对于个人身体的规训和对于整个居民的控制的关键点**。这也就是为什么，从 18 世纪开始，在中学和大学，性成为对于个人监视和控制的中心问题，而青少年的性问题也成了一个重要的医学问

题，成了一个首要的道德问题，甚至成了一个重要的政治问题，正是因为通过对性的控制，通过性的问题，并以此为借口，政府才有可能在青少年的整个生活中，时时刻刻地、甚至在他们睡眠的时候，对他们进行控制。因此，性就成为规训化的一个工具，成为我所说的那种解剖政治学（anatomo-politique）的一个主要因素。但是，另一方面，也正是通过性，才保障了居民的不断再生产；而且，通过一种性的政策，才能够改变出生率和死亡率的关系。总而言之，到19世纪，关于性的政策变得非常重要，它是所有有关生活的政策的重要组成部分。**性成为解剖政治学和生物政治学的交接点，也成为规训和法规的衔接点。**也因此在19世纪末，它成了使社会变成为一部生产的机器的最重要的政策。"[①]

从上面的论述我们可以看到，福柯集中全力分析批判当代社会的权力系统的政治结构及其运作的同时，也不放过对于当代社会政治领域以外的广大现实生活中权力运作的解析。艺术同当代社会绝大多数人的实际生活及实际活动交错结合，正好为福柯所说的"生命权力"对于当代人身体及其生命活动的控制提供了充分的条件。

福柯在《性史》第一卷中指出，象征性地表现在主权那里对于死的决定权，现在，通过对于身体的管理和对于生活精细周到的关照，而被细腻地加以掩饰。在古典时代，各种各样的规训迅速发展，其中包括学校、学院、拘留所和工场。因此，在政治实践和经济观察领域，也出现了出生、延寿、公共卫生、居住条件和移民的问题。所以，多种多样的统治技术，爆炸性地增加起来，以便达到对于身体的控制和对于居民人口的宰制。这样一来，就开创了生命权力的时代（L'ère d'un bio-pouvoir）。[②]福柯又说："过去君主专制绝对的、戏剧性的、阴暗的权力，能够置人于死地，而现在，由于针对人口，针对活着的人的生命权力，由于这个权力的新技术，出现了一种连续的、有学问的权力，它是'使人活'的权力。君主专制使人死，让人活；而现在出现了我所说的进行调节的权力，它同君主权力相反，是使人活，让人死。……现在，权力越来越没有权力使人死，而为了使人活，就越来越有权利干预生活的方式，干预'怎样'生活，权力特别是在这个层面上进行干预。为了提高生命的价值，为了控制事故、偶然、缺陷，从这时起，死亡作为生命的结束，明显是权力的结束、界限和终止。死亡处于权力的外部，它落入权力的范围之外，对于死亡，只能普遍地从总体上、统计上进行控制。权力控制的不是死亡，而是死亡率。在

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994, Vol. III.: 194.
② Foucault, M., *Histoire de la Sexualité*. Paris: Gallimard. 1976: 184.

这个意义上，死亡现在落入私人的以及更加私人的一边是正常的。因此，在君主制中，死亡是君主绝对权力，它以一种明显的方式放出光芒的点；现在相反，死亡是个人摆脱所有权力、重新回到自身，可以说退到最私人的部分。权力不再知道死亡。在严格意义上，权力任死亡落下。”①

随着社会的发展和文明的提升，权力的触角延伸到社会各个部门和生活的所有领域，扩展到人的肉体，特别是人的性生活领域，渗透到每个人的生命历程中。正因为如此，当代社会权力对于社会和个人的控制，已经远远地超出古代和中世纪社会。因为在古代和中世纪，帝王和社会上层势力对于整个社会的统治，主要借助于他们的国家主权和其他政治权力手段，主要是要求被统治者能够在法律上承认自己的“臣民”身份；他们对于社会大众的实际生活领域，在原则上是根本不予顾及，他们的权力范围尚未扩展到人们的实际生活领域。用福柯的话来说，**古代和中世纪统治者对于老百姓的权力统治所实行的权力运作原则策略，就是“使人死，让人活”；而现代社会统治者的权力策略，是“使人活，让人死”**。也就是说，古代和中世纪权力统治主要掌握着对于人民的生杀权，至于他们实际怎样生活以及以什么方式生活，对于统治者来说，是次要的问题。现代社会权力运作的基本策略，则是首先以各种丰富的物质和文化产品满足被统治的老百姓的生活需要，由此统治者可以榨取尽可能多的利润。使老百姓活下来，甚至使他们感觉到生活得很快活、很自由、很浪漫，有利于统治者在老百姓生存和活着的过程中，进行持续的盘剥，进行无限循环的剥削、再剥削，直至老百姓的生命过程中的一切都被不知不觉地耗尽和消费完为止。当代社会的统治者并不急于杀死老百姓，如同古代和中世纪社会的统治者那样。当代艺术的泛滥实际上就是社会权力结构网络的重建及其对人民大众生活领域的扩展。

毫无疑问，当代社会权力的无所不在和全面操纵，主要是借助于文化手段、各种知识体系和科学技术。同样，也是靠当代社会政治法律制度的民主化和自由化，依据政治法律制度的不断合理化，社会权力的运作及其宰制效率才发挥到空前未有的程度。

近代社会上述权力观念和社会观念的转变，一方面使统治者不再满足于对其统治领地纯空间方面的都市化设计和建构，也不满足于在领地内警察系统的空间上的监视，而是远远超出都市系统的空间范围和可以感知的警察系统，把权力的控制范围扩展到更抽象的生命时间结构中去。18 世

① Foucault, M., *Il faut défendre la société*. Paris. Gallimard. 1997: 233-234.

纪后有关身体和性方面的政策和道德原则的重建，正是在这样的背景下加强了对于个人生活及其生命历程的控制。表面上，个人自由生活的空间范围不受限制了，但个人所受到的控制和监视反而比以往任何时候都更加不可承受，以至于社会越开放，人们的生命权力越受到控制，人的生活越不自由，社会的自杀率不断提高。从这里也可以看出，虽然，在古代和中世纪，社会的统治权力可以任意地主宰人的生命，有决定个人生死的权力，但是，到了近代社会，统治者并没有任意主宰人的生命的权力，统治者不需要动用像中世纪警察那样的暴力手段，而是靠更加复杂的、无形的、甚至在表面上是更自由的宰制管道，使被统治者的生命所承受的宰制压力空前地加重。

以上生命权力产生的同时，从18世纪开始，西方国家建立了两种权力技术，而且它们是相互重叠的，也都是围绕着生命权力的实际运作而设计出来的。其中一个是围绕**惩戒的技术，它主要是针对肉体**，为了集中地控制和支配个人的肉体，因此，它产生个人化的结果，有利于控制每个人的生命活动，将每个人的生命牵引到统治者所需要的方向；它将肉体当做权力运作的焦点来操纵，它必须使肉体这个力量变得既有用、又很顺从。另一个则是**作用于生命**，不是围绕肉体，而是**集中围绕人口**，试图产生控制大众的效果，通过在可能活着的大众中产生一系列的偶然事件，控制人口的生死率、结婚率、离婚率及迁徙动向等因素的概率状况。

所以，上述第一种权力技术针对个人，特别是个人的肉体，以便于严谨地控制每个人的生命活动，使每个人生命中的任何一个因素，都变成有利于统治者整体利益的环节。一旦个人生命活动不利于社会整体，统治者就可以惩戒其肉体，直至每个人的肉体都变成统治者的顺从工具为止。上述第二种权力技术则针对社会整体的人口结构，它的目标不是对于个人的规训，而是通过对于社会总体人口的平衡，达到有利于巩固社会统治的某种生理常数的稳定化；这是考虑到“相对于内在危险的整体安全”而设计出来的。[①]这样一来，生命权力的运作包含两方面的目标：**惩戒技术**是为了规训个人肉体，**调节技术**是为了控制整体人口的生命运转。前一目标要求建立一整套的惩治机构，而后一目标要求建构进行人口调整的生物学过程和国家系统，其中包括了现代的警察系统。惩戒和调整两大系统虽然是不同的，但又是相互连接的。

值得我们注意的是，艺术的象征性权力结构及其权力运作效果，正是

① Foucault, M., *Il faut défendre la société*. Paris. Gallimard. 1997: 234-235.

有利于上述两种权力技术的协调运作，有利于生命权力通过最有效的艺术手段去控制人民大众的实际生活及其整个生命活动。

正如福柯所指出的，把现代生命权力的上述两大机制连接起来的，是对于“性”问题的管制和调节。福柯说：“如果说‘性’是重要的，这有许多原因，但最主要的是：一方面它作为完全肉体的行为，揭示了经常性监视式的个人化惩戒控制……另一方面，透过生殖效果，性进入大生物学过程、并产生后果，这个生物学过程不再与个人的肉体有关，而是与构成人口的这个复杂的要素和整体有关。性，正好处于肉体和人口的十字路口。因此，它揭示了惩戒，也揭示了调节。”[①]

生命权力是资本主义发展不可或缺的因素。它不仅表现在生产过程中机器对于身体的宰制，也表现在经济发展过程中对于居民人口的控制和调整。而且，这种生命权力还促使人口增长，在加强和提高人口的可利用性的同时，也增强他们的驯服性。不仅要增强生产力，提高他们的才能，延长他们的生命，而且也要有利于统治他们。所以，从 18 世纪开始，除了加强作为政权制度的国家机器以外，还要发展解剖政治学和生物政治，把它们当做政权的技巧，以便控制社会体的各个层面，并有利于多种多样的制度的运作。在这种情况下，各种制度也很快成为控制的组织力量。家庭就像军队一样，学校就像警察一样，而医疗网则成为对于个体和群体的生命和健康进行监督的机构。同样地，这些解剖政治学和生物政治也在经济生产的过程中，在其运作中起作用，成为了经济过程启动和维持的重要力量。这些解剖政治学和生物政治同样也成了社会阶层化和分层化的重要因素，作为各个阶层和层级调整个人间关系的力量，以便保证统治的关系及其霸权的效果。解剖政治学和生物政治也促使人力资源的积累隶属于资本，成为促使生产力扩展以及促使利润的分层分配的重要力量。对于活的、有生命的身体的投资，促使这种生命的不断增值以及对于其力量的分配性的管理，就成了权力运作不可缺少的重要步骤。当代艺术的产生和发展过程，正好同上述资本主义社会的生命权力运作相配合。

所以，在人类历史上，关于人的身体的科学、生物学，只有到了资本主义社会阶段，才第一次应用到政治中，运用到权力运作过程中。在资本主义社会中，关于生命和生活的问题，已经不是在偶然出现死亡或出生的时候，才成为政府管理的事情。相反地，整个社会的所有人，只要是在主

① Foucault, M., *Il faut défendre la société*. Paris. Gallimard. 1997: 236-237.

权管辖的领域之内，从出生到死亡，整个生命历程中的空间和时间，全部都处于在权力的控制之下。

另一方面，资本主义社会中，这种生命权力发展的另一个结果，就是随着法制的体系化，出现了玩弄规范的各种新的制度化的社会游戏。法制和规范的多样化和专业化，一方面使生命权力合理化和规范化，另一方面又更严谨地控制和监视所有人的生命。如前所述，生命权力的不断发展又是以关于性的问题的政治游戏为中心来展开。

就是这样，福柯将对于近代社会权力结构、性质及其运作逻辑的分析，从国家政权的组织系统扩展到社会生活的所有领域，扩展到每个公民的个人生命自始至终的成长过程，深入到权力本身活生生的运作过程，深入到推动这个运作过程的具体政策、策略和程序中去。他将长期以来被传统理论限定在政治领域的权力问题，同社会生活、同文化活动以及同个人的身体问题，统合在一起加以考察。

当我们考察艺术的权力性质时，福柯上述的生命权力概念，有助于探讨艺术中的权力性质及其对于社会大众的权力控制效果。

艺术研究专家沃德（A. Warde）指出，当代社会理论的主要代表人物，特别是贝克（Ulrich Beck）、吉登斯（Anthony Giddens）和鲍曼（Zygmunt Bauman）等人，都强调：现代社会的一个重要特点就是，人们往往以他们通过物体之中介向他人所传送的信息，通过他们的实际表现，来界定他们自身的身份，表现他们的社会地位。现代人就是通过玩弄和操作他们的外表形态，通过他们制造和传送的信息和符号，建构其自身的身份和独特性，维持其“自我同一性”（self-identity）。艺术的泛滥，当代消费物质的充裕和丰满，使人们更有可能通过这些物质性的中介因素，表达他们的能力、权势和地位。

艺术产品都具有象征性权力的性质，它的象征性权力主要是指两方面的内容。**首先**它是由各种象征、符号、密码和信号所构成。各种物质性的艺术产品，其价值并不在于它作为一般商品所固有的交换价值和使用价值，而是它的“身份价值”（identity-value）。所以，艺术产品是由各种表示不同意义的象征、符号和信号所组成的。艺术产品的权力性质，并不是赤裸裸地以传统的具有强制性的力量，而是以象征、符号和信息的形式，通过消费性物质作为中介而体现出来。其次，它在运作中扮演了象征性权力的意义。许多艺术都是由一定物质资料所构成，但这些物质资料并不仅仅作为物质因素而被人们所使用；它们在艺术的运作中，还具有一定“意义”，表示使用者的意图、心态、风格和气质等，也标示着一定的社会关

系和社会地位，显示人们的财产、能力、爱好、品味、文化资本以及声誉等。而作为一种特殊的文化产品，所有的艺术产品都在其物质结构之外还包含着象征性结构，象征着特定的社会意义。所有这些，在其运作过程中，都以不同的方式和程度，显示使用者及其社会关系的权力掌握和运用程度。所以，艺术产品在社会的权力分配和再分配的运动中，发挥了区隔化（distantiation）、优异化（distinction）、区分化（differentiation）、引诱（seduction）、统治（domination）、宰制和控制的功能。

艺术的象征性结构及其运作机制，使它在社会生活中扮演了十分重要的区分化功能。社会大众在使用艺术产品时，实际上不知不觉地将它们当成自己个人身份、性格和气质的标志，是他们社会地位的延伸表现。每个人身上所穿戴的艺术产品，形象地和象征性地表现出其使用者的阶级身份。所以，一些学者很重视艺术的这个特征，对它在社会身份、地位、阶层和品味区分方面的特殊功能，进行了深入的研究，提出了各种不同的理论和分析方法，值得我们参考。

艺术和社会分化是密切不可分的。艺术从出现开始，就具备一种神秘的社会区分功能。随着全球化和现代化的发展，艺术的社会区分功能，越来越显示出其独特性质，值得一切研究社会现代化和全球化问题的学者深入探讨。但是，艺术的社会区分化功能及其运作过程，又不同于传统社会中的社会区分。必须结合当代社会文化的特征，结合当代社会的阶级和阶层结构，进行更深入和具体的探讨。

韦伯早在研究社会阶层问题时，已经看到艺术等文化生活的重要意义。相较于马克思极端重视生产经济因素的阶级意义，韦伯注意到社会阶层间生活机会的差异。他认为，各种类型的财产关系是通过市场运作而显现其实际效果的，而市场状况（market situation）则在很大程度上决定着个人生活机会的实现。因此，韦伯除了从经济上界定阶级，还注意到以生活方式界定地位团体。他认为，地位的特性在于：第一，凡是相同地位的人，便具备类似的独特生活方式，而这种生活方式是在家庭、学校教育和某些高尚职业的生活循环中发展出来的。第二，地位团体的社会交往具有限制性和排他性（exclusiveness），致使他们只同同一地位的人相交往，而对其他不同地位的人们，保持一定的距离或甚至予以排斥。第三，地位团体也出现在美国这样的传统民主社会中，因为其中的富裕阶层为了凸显其优越性与特殊性，往往发展其地位团体。第四，通常要通过霸占的方式维持地位团体的利益。第五，几乎所有地位团体都拥有其特殊的地位特权（privileges）与地位象征（symbol），以便彰显其特殊性。第六，地位

团体还以其具有规范意义和力量的地位特权界定出社会核心价值的时尚和礼节等等，并在经济上拥有垄断权。第七，韦伯还强调地位团体的荣誉、优势所造成的稀有性和认可力量，以便同其相反的、未经认可的“赤裸”(naked) 阶层相区隔。正因为这样，韦伯很重视生产以外的消费过程。如果说社会阶级主要是靠生产状况来决定，那么，阶层则主要靠生活消费来决定。消费情况是同生活方式的状况有密切关系的。

与韦伯几乎同时代，西美尔特别强调人的生产和消费双重性质。在探讨时尚哲学时，西美尔认为，人的超越性使人成为“二元生物”(dualistic creature)；他既有生产力，又有消费力，既有一般性，又有特殊性。人的二重性使人在社会中的生活方式呈现出极不稳定的状态。二重性使人时时处于紧张状态。人要通过“创造”和“模仿”活动去舒解自己心理的紧张。模仿使人实现了个人和群体之间的过渡，由此，人不仅有可能过上社会群体生活，而且有可能适应社会的变迁；而创造又不断重新使人与人之间产生裂痕和分割。从这个意义上说，人的二重性是人类社会不断进步和发展的基础和条件。时尚就是在模仿和创造的双重冲突中不断发展和变化。

几乎同西美尔一样，凡勃伦 (Thorstein B. Veblen) 也将区分和模仿心理当成人的本性。他在《休闲理论》一书中强调，人在社会生活中，经常有意进行“摆阔性休闲”(conspicuous leisure)，借此显现其特殊地位和阔气，以将其自身同他人区分开来。随着商品生产和消费活动的发展，上述摆阔性休闲甚嚣尘上，以至于突破有钱阶级的范围而扩及整个社会，社会上各阶级都模仿他们进行各不相同的摆阔休闲。财货消费的发展更进一步促进了社会上各种不同的摆阔性消费。这是一种故意引人注目的摆阔行为，其目的在于显示某一个人或群体的显著性。

如果说韦伯重视社会制度层面的合理化现象，而马克思只专注于生产的决定性意义，那么，埃利亚斯 (Norbert Elias) 就强调生活态度和方式的变化对于社会变迁的重要意义。埃利亚斯认为，西方日常生活的文明化过程就是现代社会发展过程的基础。日常生活的文明化导因于贵族与布尔乔亚之间的竞争，而他们之间在生活方式上的竞相比阔，则成为他们之间进行地位竞争的重要场所。法国社会学家布罗代尔也同样研究日常生活变迁对于现代社会形成的重要意义。

但是，艺术同社会区分的相互关系是很复杂的。正如我们从一开始就强调的，艺术是一种很具悖论性的事物。表面来看，它是现实社会环境与人们的生活风格、价值取向、品味、爱好以及心态的区分的机制；但深入

分析就可以看到：其实人们往往是被艺术带着走，不是艺术构成社会生活的产物或结果，而是艺术决定着人们的生活风格和方式，同时它又决定着社会中的人群区分原则。因此，关于艺术同社会区分过程的相互关系，双方实际上是某种共时同步双向互动关系。在这里，两者并不存在孰先孰后的线性单向因果关系。

艺术同社会分化的关系是双重双向的：一方面现实的社会区分的状况决定着艺术的分布和消费的结构；另一方面，艺术的消费反过来又影响着社会的分化结果。消费过程在人的实际生活中，并非孤立地进行。在当代西方社会中，观看广告、进行消费和购买东西的人，同时往往又是进行工作、看书、选举投票和做爱的人。因此，对于任何一个人所作出的任何决策或决定，都有必要进行通盘观察和分析；也就是说，不要只看到单独的消费活动，不要把任何一次消费动作孤立或抽象起来。只看到某人在某次购买活动中的选择和决定，看不到同一个人在其他时候其他活动中的各种决策和选择决定过程，是非常错误的。所以，消费和购买商品时的决策和选择，同其他活动中的决策过程是紧密相关的。

从另一个角度来看，艺术的社会区分过程，也包含着社会各阶级和各阶层的相互渗透过程。艺术的社会区分不同于传统社会区分的地方，就在于它的区分化是与它的社会模糊化过程同时并进的。我们可以从当代社会艺术的运作中明显地看到：艺术的社会区分是同它的不确定性密切相关的。因此，它进行社会区分的过程和结果，一方面造成社会身份和地位的不同，另一方面却又制造了社会各阶级和各阶层之间的交错渗透，形成了一种特有的模糊状态。艺术的这种区分化特征，使它有可能成为今后全球化社会中实现阶级和阶层平等化的通道。

第七节　视觉艺术与语言

人的一切奥秘，人的心态、精神和情感，人的意识、智慧和经验，人的能力及其对社会、历史、宇宙的向往，人的艺术创造及其倾向，都采取曲折复杂的途径凝聚在语言中，也试图经由语言表达出来。利奥塔认为：整个社会其实是靠掌握不同财富和文化资本的个人或集团之间的语言游戏（jeu de langage）而构成。语言游戏将相互分裂或对立的各个成员或派别联结成一个虚假的社会整体。因此，在语言游戏中各个成员都没有资格声称自己是代表全社会说话或进行论述。他说："所谓社会主体本身也在语言游戏的这种散播中不断解体。社会连带是语言性的，但它不是靠单一

的线而联结织成。它是靠遵循不同规则的语言游戏中至少两个成员之间的相互交错而形成的交织物。"①因此，人的最重要属性和本质的展现，正如法国女精神分析学家弗朗索瓦·多尔多（Francoise Dolto）所深刻指出的："一切尽在语言中"（Tout est langage）。人与语言之间如此紧密的关系，根据多尔多的研究，不仅源于人的历史，而且也开始于最初的儿童时期；同时，人与语言之间的紧密关系还一直延伸和持续到人的死亡以及人的历史及其未来。②

人与语言之间的关系极其复杂和神秘。但艺术中的语言及其表现形式，完全不同于人们在哲学、科学和宗教活动中所采用的方式。因此，法国著名的艺术评论家加东·毕龚（Gaeton Picon, 1915—1976）认为："艺术必须在语言本身和反语言中寻找它的特殊语言。（l'art doit chercher son langage dans le langage et contre le langage）"③

艺术所使用和通行的语言，是一种被称为绝对语言（le langage absolu）的特殊语言。法国哲学家阿兰（Alain）深刻地指出："绝对的语言存在于一切艺术中。因此，在这个意义上说，艺术就是一种奥秘，它不讲道理地给出意义；而在多数情况下，人们甚至无法说出它到底想说什么。"④

所谓"绝对的语言"是语言的赤裸裸本质的表现，它以无声的语言，沉默地表达出无限的意义。本来，最典型的语言是采取"声音 / 意义"双重对立统一的模式，以一定的语音指涉一定的意义，声音与意义相互对应，呈现出索绪尔所说的那种"能指 / 所指"的标准语言结构。但艺术的语言不同于日常语言，也不同于科学语言；艺术的语言不是通过"声音 / 意义"的双重对立统一模式，而是通过灵活的图形和象征性形象，以表达艺术家在创作中所追求的审美理念，实现艺术家的既不可见又不可言说的情感意志。

凡·高作于 1887 年的油画《巴黎郊区》只用光线的混杂游戏，有意忽略其中的精细线条，却表现出画家对生活本身的体验和关怀。凡·高作于 1887 年的另一幅油画《克里希桥下钓鱼》同样以无言的沉默表达出画家对生命的关注和思虑。

所以，艺术作品隐含着艺术家试图表达的语言，并通过这些带有密码的神秘语言，试图表达其中变幻莫测的意义。艺术作品之所以能够发挥它

① Lyotard, J. -F., *La condition postmoderne*. 1979: 32.
② Dolto, F., *Tout est langage*. Paris: Gallimard. 2006.
③ Picon, G., *Les Lignes de la main*. Paris: Gallimard. 1969.
④ Alain, *Vingt lecons sur les beaux-arts*. Paris. Gallimard. 2009[1956].



凡·高：《巴黎郊区》

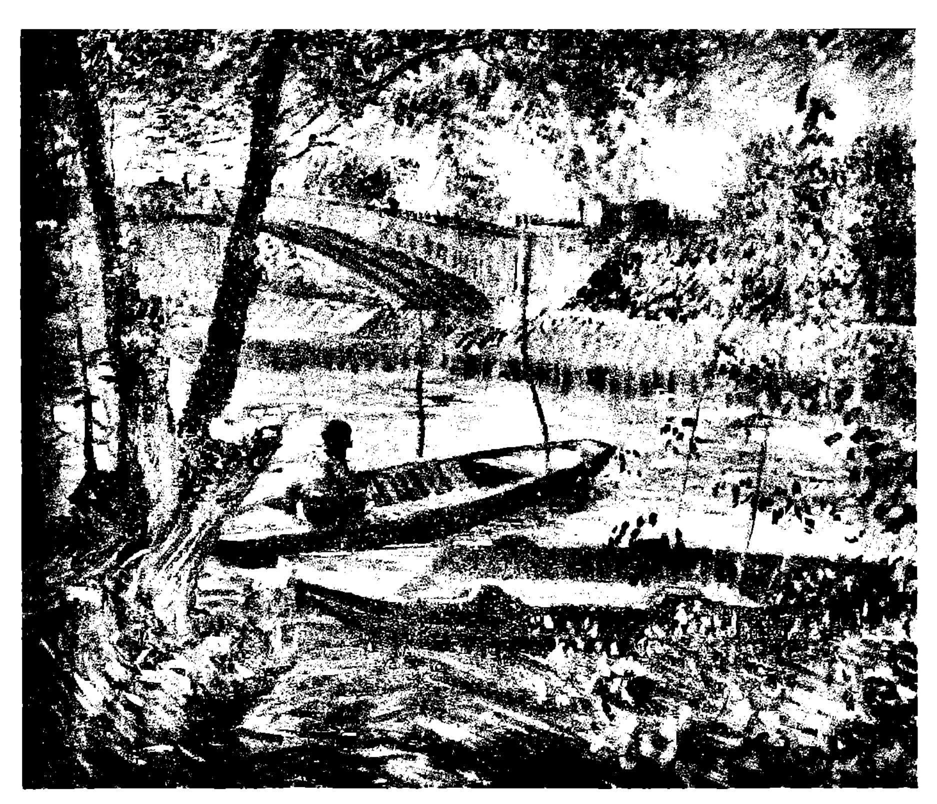
震撼情感的功能，之所以能够给人以审美的快感，就是因为它能够以特殊而富有魅力的造型、图像和其他象征性的结构，激发令人欣喜若狂、心旷神怡的情感解放，陶醉于想象不竭的无形世界。

由此可见，绝对的语言是脱离普通语言规则，却又能够最大限度地表达意义的语言；它是以无意义的形式表达各种一般意义的语言。一句话，它是在语言中却又超出语言的语言，是超越一切普通语言却又可以与普通语言进行交换的艺术语言。

就形式而言，人只能通过聆听、言说和书写的中介途径与语言发生紧密的关系。但这种关系在人不同的生活领域和活动中，尤其是在人的各种创造中，往往采取不同的方式。

在艺术创作中，语言采取了特殊的复杂形式同人的生活世界及作品发生关系。艺术不同于哲学、科学和宗教，不采取哲学语言、科学语言和宗教语言的方式，而是以艺术语言的特殊方式发生作用和进行运作。但即使是在艺术中，也会根据艺术的不同形式和领域而呈现语言的差异性。

一切真正的艺术创造都是在聆听、言说和书写中进行和完成的。首先是聆听。在最初的人类创造活动中，聆听优先于言说，聆听是最基础的语

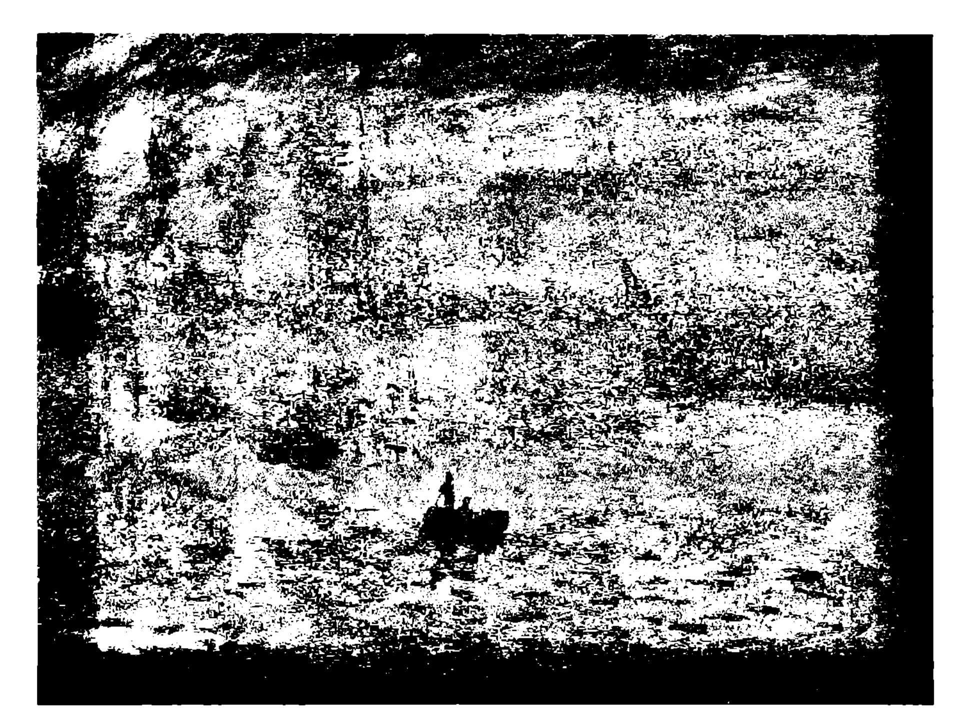


凡·高:《克里希桥下钓鱼》

言创造活动本身。聆听的最初形式是倾听有声的信号。但人类通过漫长、反复的语言交换和聆听过程，逐渐学会聆听无声的语言，并学会从中识别听不到的意义。从人类思想文化发展的过程来看，只有先学会聆听，特别是逐渐在无声和沉默中学会聆听，聆听来自最远处无限宇宙和最内心深处的无声语言，才有可能进行独特的创作。因此，聆听无声的语言是长期语言交换经验的结果。在这方面，加东·毕龚深刻地指出："一部作品的诞生，并不是由于意识到一种经验，而是遭遇到一种声音。(La naissance d'une oeuvre n'est pas la prise de conscience d'une experience; elle est le rencontre d'une voix)"①

正因为这样，视觉艺术是将艺术创作中的聆听和言说以及书写共时地三重进行的创作活动。也就是说，在视觉艺术中，语言是在聆听和言说以及书写的并行中沉默地巧妙运作。所以，表面看来，视觉艺术似乎并不需要语言，也不运用语言，既听不到也看不到语言的运作。但实际上，语言潜意识地、无声地发挥到最高限度。

① Picon, G., *L'Usage de la lecture*. Paris: Mercure de France. 1960.



莫奈：《日出印象》，油彩画布

且看莫奈（Claude Monet, 1840—1926）于1873年所作典型印象派作品《日出印象》（L'impression, le soleil levant）中的神秘语言结构。

观看《日出印象》这幅作品，谁都不会怀疑整个画面所运载的深沉意义。但这幅画中，既没有人在说话，也没有语言文字的出现。然而，正是在这里，画家不但在其创作中，而且也在其展现中，巧妙地将聆听、言说以及书写结合起来，使画家本人能够在创作和观看景色的同时，既聆听到自然及自然环境中人所言说的话语，又通过绘画本身"再言说"出其中沉默的话语交谈和看不到的书写记录，活生生地通过画面实现了画家与自然及其与观赏者之间的对话。

正因为这样，画家在创作时不但可以无数次地同其绘画的画面及画面中的所有因素进行对话，而且，这幅画创作出来之后，每次展出，也引起它同一切观赏者的对话。画面中蕴涵和进行的沉默的语言，来回进出画面，穿过画面与画家、与观赏者进行语言交流。

所以，任何艺术，实际上都是把语言载入艺术，又从艺术作品中言说出其中无尽内涵的创造性活动，也是语言与图像来回运动、相互转换的循环过程。

艺术中的语言不同于一般的日常语言，但它包含普通语言，因为它总

是采用隐喻和象征，以模糊可变的不确定形式表现出来；同时，通过隐喻和象征，它又与普通语言进行沟通，实现意义的交流，完成作品中的无意义向普通语言中可识别的意义的转换。

艺术不同于哲学和科学论述结构。艺术家拒绝遵循通常语言的使用逻辑，也不采取理性主义的方式，而是巧妙地通过含糊不清及可变的游戏方式，将他自身试图表达的语言，凝缩或委婉地转化成意义的象征性密码系统，让观赏者通过可伸缩的隐喻和象征结构，变通地理解其中的奥秘。

在这种情况下，艺术品中所浓缩的意义结构越使观赏者猜不透，就越富有美学价值。任何艺术品，如果人们可以径直地猜透它的意义，那它就不是好作品；反过来，越是猜不透其意义的作品，就越给人更多的幻想。因而越向人们提供更广阔的再创作空间，它就越可能成为恒久性的优秀作品。

抽象的艺术创作，其深刻之处就在于，巧妙地将语言扭转成为逃离正常语言表达逻辑的游戏。抽象艺术越将创作技巧引向意义迷宫的深处，它越成功地玩弄了艺术创作的不确定性规则。以康定斯基（Wassily Kandinky, 1866—1944）于1910年创作的作品为例，供读者赏析领悟。

当然，即使在现实主义的作品中，也不排除创造者使用隐喻和象征的可能性。正如前面所一再指出的，艺术的审美性，关键就在于艺术家使用不可见性的能力。

在许多情况下，人们往往只是把语言当成理性思维的表现，甚至把语言表达当成思想和反思过程的通道。但是，任何思想都离不开情感和激情的因素。在艺术创作中，艺术家的思想和创作过程是紧紧联系在一起的。艺术家尤其要把思想纳入情感和激情的洪流中，用情感和激情冲击思想的展开，操纵思想的展现方向，并使思想成为感情和激情的奴隶。英国哲学家休谟（David Hume, 1711—1776）深刻地总结了英国哲学经验主义传统的精华，强调经验与情感之间密不可分的关系。他说："理性只是而且也应该只是情感的奴隶，它除了服务和服从情感之外，不能还有别的功能。"[1]接着，休谟还指出，为了使人能够更接近自然，将人的本性内部所隐含的自然因素活生生地表达出来，必须尽可能地离开理性。休谟说："理性无助于我们，但这仅仅是为了自然本身，为了使自然本身可以原本

① David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Book II, Part 3, #3. ed. By L. A, Selby-Bigge, Oxford: Clarendon Press, 1888: 415.



康定斯基的第一幅抽象水彩画（Das erste abstrakte Aquarell）

原样地挺身而出。"[①]

由此可见，艺术中的语言，既然是尽可能地远离理性规则，就更有利于活生生地表达艺术家内在自然本性的因素，同时也有利于艺术家更放荡不羁地表达他的内心情感。艺术语言的这种性质，不但不妨碍艺术家表达他的创造意图和思想倾向，反而更深刻、更富弹性地表达出艺术家的创造精神，并活生生地展现出艺术家创作过程的曲折性、不稳定性、偶然性和非常规性。

在西方艺术史上，关于艺术与语言的内在关系的论争一直持续不断。但总的来讲，语言与艺术的关系基本上表现为两种范畴：第一种是采取英美式的盎格鲁—撒克逊模式，第二种是采取法国与德国的欧洲大陆模式。

我们首先来探讨起源和流行于20世纪60至70年代的英国概念艺术家的艺术语言概念，然后，进一步探讨艺术语言的各种可能形式及其意义的多样性和不确定性，同时也进一步探讨艺术与语言的关系这个论题对艺术创作的实际影响。

1968年，正当西方各国发生风起云涌的学生运动时，英国艺术界产

① David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Book I, Part 4, #1.

生了“艺术与语言团体”（The Art and Language Group），其创始人是特里·阿特金森（Terry Atkinson）、大卫·本布利兹（David Bainbridge）、米凯尔·巴尔德温（Michael Baldwin）和哈罗德·哈勒尔（Harold Hurrell）。当时，这四位艺术家一起在柯温特里市的艺术学校（Coventry School of Art）教授艺术课程，并于1969年创办杂志《艺术—语言》（*Art-Language*）作为这个艺术学派的学术论坛。他们的创作思想对后来在英美发展的概念艺术（Conceptual Art）①产生重大影响。

阿特金森等人所创导的艺术—语言观念，起初是以对话形式表现出来的。下页图是米凯尔·巴尔德温在1980年画出的《戴帽子的列宁》。巴尔德温试图通过这幅画表达一种难以完成和难以说完的生存感觉。对于这一派艺术家而言，艺术作品固然应该能够像语言那样表达作者的观念，但作品中的话语是断续而无逻辑地道出的。他们反对把文本看成透明的可读性意义体系，主张以含糊性作为意义的主要结构。在他们的启发下，西方艺术界形成了一系列标榜为概念艺术的派别，反对消费社会中由商业主导一切的倾向，强调艺术创作中艺术家原创观念的重要性。因此，他们把艺术作品当成艺术家创作观念的曲折表演。但是，他们的主张又被推到更极端的程度，以致他们当中的部分人，例如意大利的本·沃迪耶（Ben Vautier）提出了“艺术没有用”（L' art est inutile）的口号。

当然，这绝非意味着艺术脱离了语言，而是要艺术作品通过语言的艺术途径表现出其中的可能性意义。因此，他们反对传统的艺术观点，主张将人们一般当成非语言的视觉艺术，诸如雕塑和绘画等，逐步地改造成为具有抽象理论意义的概念艺术或理论艺术。他们的主张很快就得到伊恩·本（Ian Burn）、米凯尔·克里斯（Michael Corris）、查理斯·哈里森（Charles Harrison）、普列斯顿·赫勒（Preston Heller）、格拉汗·霍瓦德（Graham Howard）、约瑟夫·柯苏兹（Joseph Kosuth）、安德鲁·梅纳德（Andrew Menard）、梅尔·拉姆斯顿（Mel Ramsden）、特里·史密斯（Terry Smith）、菲利普·比尔金顿（Philip Pilkington）以及大卫·拉斯顿（David Rushton）等人的响应，从而推动了20世纪70年代后概念艺术和理论艺术流派的兴起。他们的艺术创作运动，从最初反对传统视觉艺术发展到具有政治意识形态性质的艺术创作道路。在他们看来，既然艺术本来含有丰富的语言意义，那么，倒不如进一步将其演变成为像语言那样的概念表达形式，使艺术走出纯粹艺术性形象和图像的传统表

① 关于Congceptual Art，国内许多学者译为“观念艺术”。笔者本人并不赞同这种译法，因为它本来是用conceptual即“概念性”来强调艺术创作的新特点。

现手法，变成语言式的创作运动。

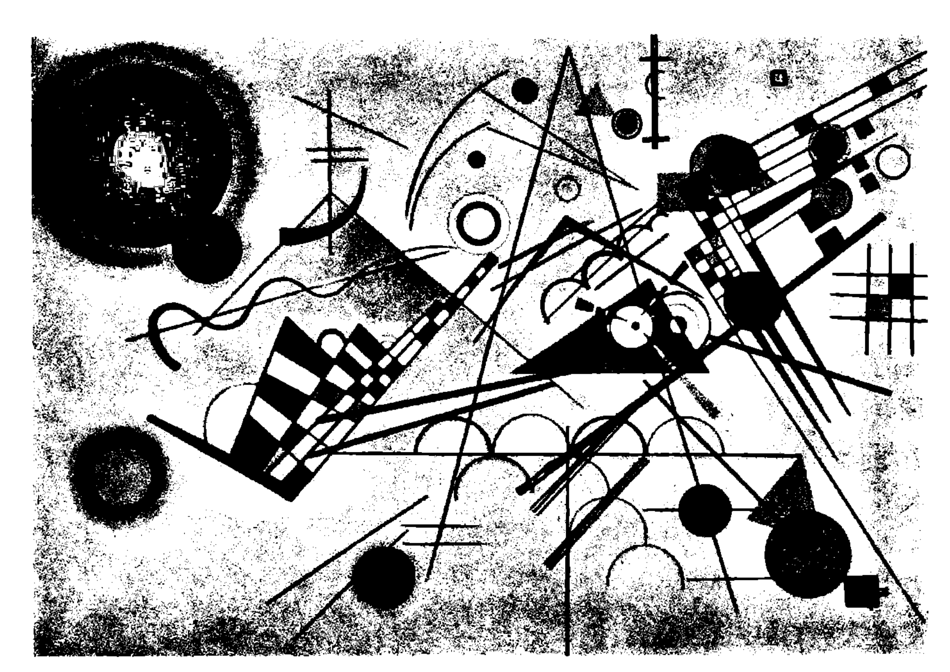
根据这样的设想，当初强调艺术的语言性质很快就发展成为类似语言创作的艺术创造活动。这样一来，艺术创作通过语言的直接参与转化成为一种可以与媒体传播手段直接相联系的“艺术化的意识形态”。艺术的核心和本质，不是纯粹的艺术技巧和艺术形象，而是艺术作品中可以通过语言表达出来的深刻思想。艺术应该成为艺术家所创造的思想概念的语言交换形式或交换行为本身。艺术就是艺术，艺术不能仅仅局限



米凯尔·巴尔德温：《戴帽子的列宁》，帆布上的瓷釉画



康定斯基：《组合体 X》



康定斯基：《组合体 VIII》

于传统艺术的范围，不能把艺术约束成可见的图像、形象或色彩形式；艺术应该成为它所主张的可能形式。艺术应该有能力凭其自身，是其所是，不是其所不是。对于艺术来说，重要的不是艺术形象和艺术技巧，而是作品所表达的有思想的语言。艺术不能仅仅满足于表面的图形和色彩的拼凑组合，而是应该成为有深刻思想和理论底蕴的作品，成为有可能通过语言途径抽象地表达其内涵的自由创造物。艺术理论及其思想，不仅应该在创作中成为主导行为，而且应该在创造结果和成品中直接显示出来。当艺术作品呈现在观众面前时，艺术家本人也应该尽可能地直接通过其独具特色行为，表现出自身内在的思想境界。

确实，如果过分强调艺术必须直接通过语言清晰地表达艺术家的思想，那么艺术就将沦为日常生活的会话，与一般知识论述形式相混淆。在这种情况下，艺术还有存在的必要吗？

由语言—艺术派别和概念艺术所表达的思想，只是寻求艺术的语言性质以及艺术同语言的关系的途径之一。这一学派的演变过程表明：探讨艺术的语言性质以及艺术创作与语言的关系，是一个很复杂的问题。我们不能轻而易举地通过最简单的方法和途径来解决这一问题。

德国和法国的一批艺术家采取了另一种方式，探索艺术中的语言的可能表达形式。他们首先强调艺术语言的特殊性，即前述的那种绝对的语言

等。正是在这个精神的指导下，康定斯基等人才逐步尝试以抽象派的绘画技艺来实现艺术与语言之间的巧妙结合。在他于1939年创作的《组合体X》和1923年创作的《组合体VIII》中，康定斯基都试图用线条和彩色的特殊组合表达艺术中的绝对语言。

第八节　视觉艺术的风格

一　风格概论

语言的问题直接关系到风格，即创造者个人的精神气质及其表达技巧。在拉丁词源中，“风格”来自stylus，表示一种可以用来写字的尖状工具。所以，最早的时候，风格主要是指书写的特有气质。后来，人们以更广阔和更扩展的意义使用这个词，用来表示思想、情感、行为举止、说话、写作以及艺术创作的特殊气韵、格调和呈现方式。各种不同的人和艺术作品，各种不同的生活过程，各种不同的工作和创作，各种不同的言行和举止，都可以显示出不同的风格。风格是同个人及其艺术作品的内在生命力紧密关联的精神气质，它具体地呈现在现实的时空场域，并以不可抵御的强大诱惑力，展现在它延伸所及的生活世界中，深深地影响着所有与它相遭遇的人。

风格的最大特征就是，它以不可取代的具体性、个别性和唯一性，呈现审美的无限性和超越性。因此，它是抽象和具体、一般和个别、普遍和特殊的巧妙结合。但这里所说的一切并不属于认识论范畴。法国哲学家阿兰（Alain, Émile-Auguste Chartier, 1868—1951）为了表达风格的上述特征，曾形象地把风格说成是散文中的诗歌。它不像有形体那样可以靠经验感知出来，在这个意义上说，它是抽象的。但它的抽象不同于思想或逻辑，它的抽象只是由于它本身所具备的特殊超越性，指的是它存在于感性的形式之外。也就是说，它的抽象，只是就其与具体物体的形象区别而言才有意义。风格的上述抽象性，是它的特殊无限性的集中表现。

风格（Style; le style）是文学和艺术创作的灵魂所在，也是文学家和艺术家用以表达其内心精神世界的一个重要形式。

中国古代美学中，也曾经使用类似于风格的气韵、文气、意境等概念，强调艺术创造、生存、语言运用以及审美过程中的不同造诣及表现方式。刘勰在《文心雕龙》的《明诗篇》中说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”在《物色篇》中他又说：“情以物迁，词以情发。”因此，他认为，“写气图貌，既随物而婉转；属采附声，亦与心而徘徊”。

刘勰在《情采篇》中还说“心术既形，兹华乃瞻”，“繁采寡情，味之必厌”。因此，“文采所以饰言，而辨丽本于情性”；二者一经一纬，相得益彰。文章只有情采并茂才能生动感人，富有鉴赏回味的深度。正因为这样，在文风中所表现的情景合一，可以采取无限的不同方式，同时也呈现出不同作者富有差异性的创作造诣。成功的文风，可以达到情景交融的程度，产生富有魅力的审美效果。著名诗人王国维认为，成功的文风，既可以有我，也可以无我，“有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”；“无我之境，人唯于静得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也”（《人间词话》）。中国古代美学所使用的这些概念，虽然不同于现代西方美学中的风格概念，但仍然说明审美创造及鉴赏包含着同美的形式紧密相关的特殊气质；而且，它确实是美和审美的一个基本成分。

风格和气质是艺术生命和创造活动的一种本质表现，是创作者的气质、气韵和个性的体现，是作者的激情和情感发生错综变换的密码表演形式，也是作者的生活经历及其历史经验之沉淀物的升华。创作要在风格和气质中体现出来，也要在作品中留存和变异，并继续进行其自身的自律性再生产。

风格同艺术家的品味、意向、爱好、情感、思想模式、生活方式及文化修养有密切关系，在某种意义上说，它表现了艺术家的实际创作经验的成熟程度。风格和气质是生命的自然流露，它们源于内在精神世界，形于外在的肉体动作和行为。所以，在风格和气质中，人的生命所固有的内在世界和外在肉体形态及其动作连成一体，被淋漓尽致地表现出来。只有人，也只有精神和思想深度的人，才对自己的生命风格和气质非常在意、关切和注重。

风格同人生经历、经验、实践智能以及语言运用艺术之间的内在关系，使风格本身具有复杂而细腻的结构，并有不同的表现方式和显现层次。不仅不同的人有不同的风格，而且，即使同一个人在其不同时期和不同状态，在不同的作品和创作过程中，其个人风格的表现也千差万别。因此，不能满足于宏观地观察风格，而必须一再反复区分其中最细微的差异，结合不同的环境和条件，使对于风格的分析从一个层次再过渡到另一层次，以致无穷无尽，尽可能将风格中的各种细微差异，以最具体和最恰当的语词表达出来。只有这样，才不至于扭曲风格的真正结构，才有可能把握它的脉搏振动，才能体会它的生命气息中所蕴藏的万千风情。粗糙、平淡、庸俗、单调、干枯、晦暗、乏味、痴呆、迟钝、生硬等等，都是欠

缺艺术性风格的一般表现。当然，生活、说话、思想和行为的风格，绝对不能以单一和固定的标准来衡量。对于风格的细微构成及其艺术性的程度，具有决定性意义的是，创造者生存过程中的节奏、频率、运动性、独特性、严谨性、反思性、历史性以及实践性，同时也是创作者的语言运用、经验累积以及心神品藻修炼的程度。

关于风格在当代艺术创作中的关键地位和意义，首先要考察西方美学和艺术创作理论的历史演变过程，尤其应该了解西方艺术创作的性质及其发展倾向。从中我们可以看到，风格究竟是如何扮演着越来越重要的角色，引导和决定着创作过程、产品、社会效益及其历史命运。然后，我们将集中地分析后现代主义创作风格的具体特征。最后，以后现代主义的主要代表人物福柯为典范，更具体地论述后现代的创作风格。

问题在于：风格是无形的、不可见的，它又要在有形的和可感的现象中体现出来，更要在创作的生命运动中表达、伸展及更新。在必要的时候，它还会从作品中“逃离”出去，在艺术作品的呈现过程中，显示于作品周围，在感觉得到却又看不到的艺术氛围中，在艺术所散发出来的气息之中，在它的鉴赏者中，找到它的落脚点和新的出发点。

风格有其自身的自律，它要在象征结构中寻求其栖身之处，并靠象征的不断转化而不断扩大，更新它的生命本身。通过象征性结构，风格会不断地二重化和再分化。

在艺术创作中，风格始终伴随着作者和作品本身，贯穿于创作的整个过程中，渗透于作品中，并又伴随着作品而深深地感染着读者和观赏者，深深地影响着原作者与读者的关系，也关系到作品本身的命运及其再生产等问题。

尼采说，一切文化无非是民族的生活表态中创造性风格的统一体(Kultur ist Einheit des schöpferischen Stils in allen Lebensäßerungen eines Volkes)。这也就是说，各个民族的文化创造者都把他们的创作风格集中和沉淀于他们的文化中。

伏尔泰在其《哲学辞典》中指出：“几乎所有被谈论的事物都比人们讲话时所显示出来的方式产生的影响要小，因为几乎所有的人都有能力具备对于该事物的类似观念。但表达方式和风格就完全不一样。……风格可以使最共同的事物变得极其特殊化，使最微弱的变得最强大，又使最复杂的变为最简单的。”[1]

① Voltaire, *Dictionnaire philosophique*. 1820-1822[1764]. Paris.

风格在音乐、美术，尤其在诗歌的创作中达到了最高境界。所以，德国诗人荷尔德林说，诗歌是人类生存的首要和最高表现形式[①]。荷尔德林还指出，在诗歌创作风格中，最珍贵的就是诗人的个性（die poëtische Individualität）。

风格问题是如此重要，以致越来越多的艺术家和评论家关心风格的特性及其在不同作者和不同作品的表现方式。可以这样说，风格已经成为当代艺术创作最关键的因素。

但是，只是到了当代，风格问题才被艺术家和美学家所注意，成为创作的核心问题。正如前面所说，风格不仅表现了作者的精神面貌和心态结构，也表现了作者的心理素质和艺术涵养，同时是连接着作者与观赏者的重要纽带，它像无形的精神力量，散发在作品的点点滴滴的形式和成果之中，又沁透观赏者内心世界。对于作者或观赏者来说，究竟如何实施和把握作品中隐含的风格，已经成为目前艺术界和美学界都关注的问题。

福柯的生存美学所呈现和追求的美，就是具有特别区别性的个人生活风格和生活艺术。因此，严格地说，生存美学在其所追求的生活风格中，不但彻底地改变了美学的范畴和中心内容，而且在生活实践的基础上实现了本体论、存在论、认识论、伦理学与美学本身的结合。

审美过程是人面对其生活环境所主动进行的一种创造活动，显示人不是消极被动地听任客观世界的安排，而是依据自身所期望的快感满足方式和个性的特殊偏好，通过自己的经验及品味标准，在改造世界中，做出自身的品味判断，实现自身的特定超越目标。

所以，审美品味作为人的生存的基本实践，作为一种创造活动，并非静态的固定结构，也不是始终采用同一标准；它是充满创造性和曲折性的实施过程，其间不仅因时间地点及其具体对象的差异而有所变化，而且随着这个实施过程的延伸，在不同的鉴赏和创造阶段，表现为极其不同的风格。这就意味着品味的实施过程，既同人们实际进行中的审美过程、审美态度、审美期待、审美注意以及审美联想等活生生的因素的复杂交错演变，保持着密切的关系，又同人们的历史经验和未来的生存方向息息相关。

审美品味的呈现以及它在创作风格中的转化，还远远超出创造者个人的视域，同审美活动的现实与历史场域的展现过程关系密切。福柯强调品味和风格的展现，在很大程度上还取决于自身与他人的交互关系网

① In 〈*Aesthetik und Kunstphilosophie*〉, 401.

络系统的状况。所以，审美品味以及特殊风格的展现，总是在创作者、作品及其他鉴赏者所组成的三角形关系中延伸，并同时隐含着各种变化的新可能性。福柯不仅注意自身审美品味的展现过程的曲折性，而且很关切审美实施过程中他人所可能做出的各种审美期待。自身的审美期待不是自我封闭的，而是在同周围的他人的审美期待、审美注意以及审美品味的发展变化，相互交错，互为关照。生存过程既然是一种不断创造的过程，就始终充满着新生的审美期待，并因此带动了一系列新生的审美联想和审美欲望。

审美同生活的进一步结合，使美本身更多地体现在个人和作品的具体风格上；它是人和艺术品中能够唤起美的愉悦感的微妙因素，由一系列可见和不可见的奇特事物构成。美的对象都是有生命的，就像审美本身也具有生命力一样。美和审美的生命力，一方面表现在形式上，另一方面又特别呈现在风格上。美和审美作为人所特有的超越性，其风格比其形式更重要；或者说，风格比形式更表现美的本质性。风格是活生生的精神气质，如同氛围、意境、气韵那样具有其自身独立的生命力，同个人或艺术品的内在禀赋的美的结构更紧密地结合在一起；风格虽然不可触摸，但实实在在地蕴涵于其中，同时又呈现在其存在形态及其活动方式中。

这就是说，风格不同于一般的事物，它具有难以模仿的特殊性，因此会产生极其强烈的不可取代的影响。评论家迪波德（Albert Thibaudet, 1874—1936）在评论福楼拜的写作风格时说："福楼拜是一位将自己封闭在房间里，并将自己的全部生命转化成文学，将自己的全部经验转化成风格的人。"所以，"风格不只是人本身，而且，它简直就是一个人，一个活生生的有形体的现实事物"。在这种情况下，风格展现了人的实际生存和创作过程中的艺术性、语言性、可能性、曲折性、层次性、区别性、变动性、潜在性、皱褶性、象征性及其审美价值。由于风格具有上述特征，福柯试图以风格的范畴，凸显生存和创作本身的个人特殊性，强调生存和艺术创作风格的生命力及其审美价值的唯一性、不可取代性及崇高价值。

风格问题的重要性，还决定于后现代创作对自由的崭新观点。实际上，造成后现代主义高度复杂性的最根本因素，是后现代主义者在其创作和批判过程中所表现的高度自由精神。正是这种追求无限自由的生存欲望以及与之相伴随的无止境的超越精神，使后现代主义艺术把创作风格当成艺术本身的生命和灵魂。

风格的高度灵活性，就是极端自由的人的生命的直接流露。这种高度自由是一种高度不确定性、可能性、模糊性、超越性和无限性的总和。

二 西方美学典范转换中的风格问题

粗略地说，西方美学经历了古代、近代、现代和当代四次理论典范的转换过程，而每次美学理论典范的转换都改变了风格在创作中的意义和地位。

最早的古希腊美学奠定了西方美学理论的基本框架和基础，创造了西方美学的第一个典范。古代美学典范的基本特征就在于把哲学本体论的审美分析同生活实践中审美经验的观察体验结合起来。但是，严格地说，在当时美学还没有作为一门独立的学科被系统地建构起来。当时的美学基本上从属于哲学，所以，古代的美学实际上就是一种关于美的哲学理论。用柏拉图在他的《会饮篇》里的话来说，真正的美是永恒的、绝对的、单一的，但又可以被具体分享的。[①]在晚期探讨快感（plaisir）的《菲莱布篇》（*Philebus*）中，柏拉图不再像《菲多篇》那样强调禁欲主义的道德精神，而是尽可能地把理念与审美快感加以协调。他认为，真正的美，并不是单纯靠它所产生的审美快感（plaisir esthéthique）来决定，而是更多地取决于由尺度（mesure）和比率（proportion）所构成的一种秩序理念（l'idée d'un ordre）。所谓美的艺术作品，就是以人的微观感受形式所呈现的宏观和谐秩序。所以，美感虽然产生于主观的精神世界，但它是对客观和谐（harmonie）的美的秩序的鉴赏快感，有其客观标准（critère）。

柏拉图的学生亚里士多德在《诗学》（*Poetica; Poétique*）、《修辞学》（*Rhetorica; Rhétirique*）、《形而上学》（*Metaphysica; Métaphysique*）和《尼各马可伦理学》（*Ethica Nicomachea; Éthique à Nicomaque*）等著作中改造了柏拉图的美学思想，更深入具体地探讨了美学问题。亚里士多德认为，美是由其各个组成部分所构成的一个活生生的有机整体《诗学》，它表现为匀称、明确和有秩序的形式结构。因此，人们称之为“美的整一观”。亚里士多德尤其深入探讨了悲剧艺术，强调悲剧并不是对已经发生的事情的模仿，而是对可能或必然发生的事情的想象性模仿，因此，悲剧更显示了艺术创造的超越本质。[②]柏拉图和亚里士多德所探讨的美的哲学理论后来成为古代美学典范的标本，不但影响了新柏拉图主义（Néoplatonisme）美学家普洛丁（Plotinos, 205—270），而且影响了文艺复兴和浪漫主义的美学。显然，在古代美学中美学家所关注的只是审美的客观标准问题，对创作者的创作风格并没有深入的讨论。

14 至 16 世纪的文艺复兴推动了艺术和美学的人性化革命，为近代美

---

① Plato, *Symposium*. 211a-b.

② Ibid.

学典范的产生奠定了基础。18世纪，启蒙运动和浪漫主义把近代美学典范推到顶峰。鲍姆加登（Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762）总结了西方文艺复兴之后的艺术美创作经验，他在1750年发表的《美学》（*Ästhetik*）一书成为近代美学理论的奠基性著作。从此，美学才真正脱离严格意义的哲学理论的范围，成为独立的新型学科。鲍姆加登以古希腊文Aestheticus命名美学，试图强调审美的感性基础。他显然没有明确区分感性和审美感，为各种感觉主义的美学理论提供了一定的理由；但他毕竟很重视审美过程中的情感和想象因素，强调美的具体性、形象性和个别性，推动了近代美学对个性的深入研究。

近代美学典范的创立同近代个人主义意识形态关系密切。总的来说，近代美学比古代美学更注重作者（l'auteur）个人的主观才艺特征，将审美主体的“品味”（le goût）和“天才”（le génie）当成审美的决定性因素，并以共同感（sensus communis）作为中介（médiation）概念，以批判为动力，明确地将历史引入美学，并同时肯定美的非理性本质（irrationalité du beau），以便通过人性中不同于理智的感性世界的自律（l'autonomie du sensible），重建人与神之间的新关系。

从14世纪到18世纪中叶，近代美学典范在其发展中受到当时哲学争论的影响，发生过理性主义与经验主义美学的激烈争论。法国作家、诗人兼美学家布瓦洛（Despreaux Nicolas Boileau, 1636—1711）以笛卡尔的理性主义为指导，为沙贝尔（Claude Emmanuel Lhuillier Chapelle, 1626—1686）、莫里哀（Jean-Baptiste Poquelin Molière, 1622—1673）、拉封丹（Jean de La Fontaine, 1621—1695）及拉辛（Jean Racine, 1639—1699）等人的美学观点辩护，他所撰写的《诗歌艺术》（*L'Art poétique*, 1674）一书总结了近代美学理性主义典范的创作经验，使布瓦洛获得了“帕纳斯山立法者”的光荣称号，并使其成为新古典主义的杰出代表。这种理性主义美学后来被黑格尔的美学进一步典型化。与上述近代理性主义美学相对立，英国哲学家休谟在其《美学论文集》（*Essais esthétiques*）中，捍卫了经验主义的美学原则，强调美的感官审美基础，否认美的客观性，并突出论证了审美品味概念在美学中的核心地位。在此基础上，康德在他的《判断力批判》一书中，以品味（goût; taste）概念为核心，试图调和并超越理性主义与经验主义的对立，为浪漫主义艺术所崇奉的天才美学（Ästhetik des Genies）进行正当化的论证[1]，因而成为近代美学典范的标本。

---

① Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 1995[1790].

作为近代美学典范的代表人物，康德曾经把品味判断力（das Geschmacksurteil; Jugement du goût esthétique）归属于审美能力，并因此也将品味能力当成美学的主要研究对象[①]。为此，康德为审美品味（品味判断力）界定了四项标准：（1）从质（Qualität）的角度来看，品味判断力独立于一切利益。他说："愉悦作为品味判断力的决定性因素，并不具有任何利益。(Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse)"[②]换句话说，对于一个对象或一个形象显现形式，不凭任何利益标准、而单凭是否能引起愉悦感所进行的判断力，就是品味判断力[③]。所以，所谓美，其首要标准，就是能够不计较任何利益而能引起愉悦感的那种对象。(2）从量（Quantität）的角度出发，所谓美就是"不涉及任何概念、却又能呈现普遍愉悦感的对象（Das Schone ist das, was ohne Begrifft als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallen gestellt wird)"[④]。康德在这里强调，美虽然是属于一种主观的愉悦感受，但它必须具有普遍性的品格；也就是说，它必须同时又能被许多人普遍地感受到。(3）从关系（Relation）的角度考察，美"是一个对象的合目的性的形式，但在感受它时，并不包含任何目的的观念（Schönheit ist Form der Zweckmaßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird)"[⑤]。所以，美是一种无目的的合目的性的形式。美既然是形式，康德就把它归入先验的原则。品味判断力作为一种反思的判断力，是一种自然的合目的性。"这个对于自然的先验的合目的性概念(Dieser transscendentale Begriff einer Zweckmaßigkeit der Natur)，既不是一个自然概念，也不是一个自由概念，因为它并不赋予对象（自然）以任何东西，而仅仅表现一种唯一的艺术（die einzige Art)，就好像当我们反思自然诸对象的时候，必定感受到贯穿于其中的连贯着的经验那样。因此，它是一个判断力的主观原则（公设）(ein subjectives Prinzip [Maxime] der Urteilskraft)。"[⑥](4）从模态（Modalität）的角度研究，美是一种不涉及概念而必然令人愉悦的对象。审美品味判断虽然不属于认识领域，不需要概念建构，但它要求普遍性，即需要得到社会的普遍承认和接受，具有普遍有效的可传达性。在康德看来，品味判断的这种性质，说明它并不只是可

① Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 1995.: 57.
② Ibid.: 58.
③ Ibid.: 67.
④ Ibid.
⑤ Ibid.: 99.
⑥ Ibid.: 34.

能性和现实性，而且，也是一种社会性和必然性。而在康德的范畴分类表中，必然性是属于模态范畴的。但是，美感的这种必然性，并不是来自经验，它只能属于先验性。康德把这种特殊的先验性称为先验的共通感。人的社会性决定了所有的人都会有共通感。审美品味无非是人类共同体中通行的“共同感的一种方式”(als einer Art von sunsus communis)①。

但是，康德的美学近150年来，连续遭受尼采、现代派、现象学派以及“准生存美学”的批判。同样，在英美分析哲学的景观下，康德的美学也因其抽象的形而上学性质而被搁置一旁。这些分析美学（Esthétique analytique; Analytic Aesthetics）流派，过分相信科学分析方法的准确性，并以为审美活动及其效果作为人的经验活动的一部分，均可以通过数字统计方法计算和表达出来，因而否定美学理论在哲学、人类学和语言学方面进行理论探讨的必要性。分析美学显然忽略了审美的复杂人性基础及其象征性反思层面，看不到人的审美活动中所隐含的超越性，因而简单地将审美归结为可感知的经验行为，并同科学认识活动相混淆。

现代美学是于19世纪中叶到20世纪上半叶期间在近代美学的基础上发展起来的。在美学理论方面，尼采（Friedrich Nietzsche, 1844—1900）是这一时期最重要的代表人物。他总结了近代美学和近代文学艺术创作的历史经验，彻底批判和颠覆传统哲学的基本原则。这使他有可能为西方现代文学和艺术的现代主义（modernisme; Modernism）或现代派创作提供最灵活和丰富的想象动力。现代美学不同于近代美学的最大特点，就在于进一步重视主观创造性的功能，并使之发挥到最大的程度。

如果说近代美学只是强调创作主体的发现（découverte）能力，那么，到了现代美学阶段，则鼓励作者的创造或发明精神②。发明和发现只有一字之差，但它所显示的是作者主观创造精神超越和颠覆美的客观标准的能力和可能性，突显审美主体的主观想象力量的决定性作用。在现代美学家眼中，美之所以能够被创造，又会引起普遍的审美感受，并非如同古代美学所坚持的那样是由于某种客观的审美标准的存在，而是由于审美主体本身普遍具有创造发明的审美能力，并具有审美的共同感，有可能普遍地对创造发明出来的各种美的作品产生不同程度和多元化的审美鉴赏反应。

现代美学认为，审美的创造活动所需要的，不是用来约束审美创造的美的客观标准，而是相反，是创造者和鉴赏者的主观想象的虚构能力，是

① Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 1995[1790]: 172.

② Ferry, *Homo aestheticus*. Paris. 2002.

他们善于根据个人品味的变化以及社会文化品味的变化趋势，创造出令人期待的美的作品。

当代美学在尼采思想的驱动下，在摒弃客观美的标准方面走得更远。按照尼采的观点和风格，具有自由创造精神的个人，丝毫不需要受主体和客体的约束。在这些具有权力意志的艺术家面前，艺术无非是他们个人生存意志及权力意志自由创造发明的成果。在创作过程中，关键的问题是，创作者本身必须具备进行自由创造的权力意志。这是一种不断突显个人自身的独特个性和风格的意志，而且，它还是不断膨胀并试图无限扩大的权力意志，是具有无止境创造欲望的权力意志。正是在当代美学典范的影响下，当代各种艺术创造和审美活动，都显示出超越美丑二元对立的趋势。

通过西方美学的多次转化，当代艺术创作中的审美已经纯粹成为作者想象力的产物；而在鉴赏过程中，它则是鉴赏者个人品味的对象。这就是说，创作者的风格与鉴赏者的品味的结合或紧张关系，成为一部作品的生命力的重要源泉。而且，在当代艺术美创作和鉴赏过程中占有决定性意义的风格，越来越远离了客观世界和美的对象本身，进一步表现出当代美学对美的客观标准问题的蔑视和厌烦。因此，不论对作者还是鉴赏者来说，重要的是突显自身在作品中所可能呈现的永无止境的创造风格及其绝对唯一性。同时，关键的问题不是这个唯一性属于谁，而是唯一性本身的特征。

与此同时，当代审美作品的创造者，信奉“作者已死”的原则，坚信艺术美一旦被生产出来，作者可以不再对它负责，而任凭鉴赏者依据其个人品味和风格来判断，任凭作品本身在被鉴赏中自生自灭或随审美品味的变迁而沉浮。关于这一点，《等待戈多》的作者、后现代主义作家贝克特（Samuel Beckett）有关他的作品所说的一段话具有非常典型的意义。他把作品比作他的孩子，认为一旦离开了他，作品就可以自由自在地任其自身和它的鉴赏者的意愿和喜好成为随便任何一种存在物。在这种情况下，不论在创造还是在鉴赏过程中，重要的问题实际上已经不是具有普遍客观标准的美的问题，也不是原作者的主观意图，而是在艺术形式中所呈现和被鉴赏的作品风格。

因此，不论对作者还是对鉴赏者来说，重要的是，突显自身在作品中所可能呈现的永无止境的创造风格及其绝对唯一性。同时，关键的问题，不是这个唯一性属于谁，而是唯一性本身的特征。

所以，同古典的艺术家相比，当代创作者更加轻松自然，逍遥自在，从不把固定的美的定义放在心上；他们所向往的是，在创作和叛逆的游戏

中做一个自由王国里的公民，显示其自身的独特风格。因此，他们在创作之中执意要挣脱的无非就是身上的锁链，而他们所追求的却是最大的自由和循环不已的新生。

从上述西方美学典范的四次重要转换的历史过程中可以看出：主观性与客观性的相互关系问题，始终是美学争论最关键的因素。在古代美学典范中，关于美的客观标准问题是首要的。近代美学典范由于建立在近代个人主义的基础上，特别强调美的创造的主体性，突显了品味和天才的概念，试图显示艺术美作者个人的创造才能的决定性作用。现代美学更加重视美的主观成分，把美当成主观想象力的发明产物，而把审美的客观标准问题彻底抛在一边。当代美学典范在现代美学的基础上，更进一步突出个人的独特个性，尤其突显创造者个人审美风格的绝对奇特性和唯一性，表现了艺术美在当代社会文化条件下的不确定性及其多种可能性的特征。

三 后现代主义的创作风格的特征

审美过程是人面对其生活环境时所主动进行的一种创造活动，显示人不是消极被动地听任客观世界的安排，而是依据自身所期望的快感满足方式和个性的特殊偏好，通过自己的经验及品味标准，在改造世界的过程中，做出自身的品味判断，实现自身的特定超越目标。

所以，审美品味作为人的生存的基本实践，作为一种创造活动，并非静态的固定结构，也不是始终采用同一标准，它是充满创造性和曲折性的实施过程，其间不仅因时间地点及其具体对象的差异而有所变化，而且，也随着这个实施过程的延伸，在不同的鉴赏和创造阶段，表现为极其不同的表现风格。这就意味着品味的实施过程，既同人们实际进行中的审美过程、审美态度、审美期待、审美注意以及审美联想等活生生的因素保持着密切的关系，又同人们的历史经验和未来的生存方向息息相关。

审美品味的呈现以及在创作风格中的转化，远远超出了创造者个人的视域，同审美活动的现实与历史场域的展现过程有密切关系。福柯强调，品味和风格的展现，在很大程度上，还取决于自身与他人的交互关系网络系统的状况[①]。

所以，审美品味以及特殊风格的展现，总是在创作者、作品及其他鉴赏者所组成的三角形关系中延伸，并同时隐含着各种变化的新可能性。

---

① Foucault, *L'hermeneutique du sujet*. Paris. Gallimard. 2001: 122-123.

福柯不仅注意自身审美品味展现过程的曲折性，而且也很关切审美实施过程中的他人所可能做出的各种审美期待。自身的审美期待不是自我封闭的，而是在同周围的他人的审美期待、审美注意以及审美品味的发展和变化，相互交错，互为关照。生存过程既然是一种不断创造的过程，就始终充满着新生的审美期待，并因此带动了一系列新生的审美联想和审美欲望。

审美同生活的进一步结合，使美本身更多地体现在个人和作品的具体风格（le style）上；它是人和艺术品中能够唤起美的愉悦感的微妙因素，由一系列可见和不可见的奇特事物所构成。美的对象都是有生命的，就像审美本身具有生命力一样。美和审美的生命力，一方面表现在形式上，另一方面又特别呈现在风格上。其实，美和审美，作为人所特有的超越性，其风格比其形式更重要；或者说，风格比形式更表现美的本质性。风格是活生生的精神气质，如同氛围、意境、气韵那样，具有其自身独立的生命力，同个人或艺术品的内在禀赋的美的结构，更紧密地结合在一起；虽然它不可触摸，但实实在在地蕴涵于其中，又同时呈现在其存在形态及其活动方式中。

早在公元1世纪前半叶，《论崇高》（Traité du sublime）这篇长期被人们误解为属于朗吉努斯（Longinus, 213—273）的美学作品，已经就所谓的"崇高风格"（style sublime）的性质做出深刻的分析。根据这位天才的匿名作者的看法，产生美感的崇高风格，无非是庄严伟大的思想、强烈的激情、优美的藻饰技巧、隽永高雅的措辞以及卓越周密的感人布局的综合产物。《论崇高》指出：独一无二的卓绝风格，乃是"一个伟大心灵的共鸣"（l'écho d'une grande âme），是富有创造性的精神所孕育的神韵妙境，它绝不是僵化固定和任何可被模仿的格式所能重复的。所以，法国著名博物学家兼作家布丰（Georges Louis Leclerc Comte de Buffon, 1707—1788）也说："风格无非就是思想中的秩序和运动的表现。"[①]历史学家米什莱（Jules Michelet, 1798—1874）也说"风格无非就是心灵的运动"。因此，风格只能靠反思的经验、并通过沉淀了的无声的历史语言来显现，只能靠一系列物体的和精神的因素的混杂运作来把握。正是在风格中，显示美的对象呈现时，人的理性和感性能力的有限性以及人的肉体和精神生命的极端复杂性及其多元化的超越品格。这就是说，不论是理性或感性，对于风格之美，都无法孤立地单凭其自身的功能去把握。理性必须同感性以

① Buffon, *Sur l'homme*. Paris. 1753.

及同其他人性力量一起交错运作，通过人的意识与无意识因素的微妙结合，通过情、欲、意、思、想象以及语言的共时互动，才能鉴赏美的对象及其特殊的风格。

法国当代社会学家和哲学家布尔迪厄针对当代社会和文化生活的特征，以 Habitus 这个新的概念，表示“风格”的复杂性质及其强大的象征性力量。很多人只是从 Habitus 这个词的表面意义去理解，很容易同原拉丁文 habitus 以及同其他学者，例如埃利亚斯（Norbert Elias, 1897—1990）所用过的同一个 habitus 概念的意义相混淆，以致将它误译成“习惯、惯习、习气”等等。其实，布尔迪厄的 Habitus 的真正含义，是一种“生存心态”，一种“生活风格”。布尔迪厄多次解释强调，即使就其拉丁原文来说，Habitus 也并不只是表示习惯；除此之外，更重要的是，描述人的仪表、穿着状态以及生存的样态（mode d'être）。Être 就是“存在、存有、生存、是、成为”的意思。某人之为某人，某物之为某物，某一状态之为某一状态，都由其当时当地所表现的基本样态所决定。生存心态同一个人的紧密不可分关系，可以借用布丰的一句话：**“风格简直就是人本身”**（style est l'homme même）[①]。

布尔迪厄所说的 Habitus 的基本原意，正是要表示在当时当地规定着某人某物之为某人某物的那种“存在的样态”。显然，这是一种动态的精神生命的存在形态。不过，在古拉丁文中，这种样态更多地停留在对于表面状况的描述，尚未涉及深层的内在心态因素，更不是从动态和活生生的、内外相通的观点来论述。布尔迪厄改造了这个拉丁词，赋予新的意义：它贯穿行动者内外，既指导施为者（Agent）之行动过程，又显示其行为风格和气质；既综合了他的历史经验和受教育的效果，具有历史“前结构”（pré-structure）的性质，又在不同的行动场合下，不断地实时创新；它既具有前后一贯的稳定性和持续性，又随时随地会在特定制约性社会条件（le conditionnement social spécifique）的影响下发生变化；它既表达行动者个人的个性和秉性，又渗透着他所属的社会群体的阶层性质；既可以在实证的经验方法观察下准确地把握，又以不确定的模糊特征显示出来；既同行动者的主观意向和筹划相关，又以无意识的交响乐表演形式客观地交错纵横于社会生活；既作为长期内在化的社会结构的结果、而以感情心理系统呈现出来，又在行动中不断主动外在化、并不断再生产和创造出新的社会结构；既是行动的动力及其客观效果的精

① Buffon, *Sur l'homme*. Paris. 1753.

神支柱，也是思想、感情、风格、个性以及种种秉性形态，甚至语言表达风格和策略的基础。总之，Habitus 不是由于长期行动过程而被动地累积构成的个人习惯、惯习或习气，不是停留在行动者内心精神世界的单纯心理因素，不是单一内在化过程的静态成果。它是一种同时具“建构的结构”（structure structurant; structuring structure）和“被建构的结构”（structure structurée; structured structure）双重性质和功能的“持续的和可转换的秉性系统”（*système de dispositions durables et transposables*），是随时随地伴随着人的生活和行动的生存心态和生活风格，是积历史经验与实时创造性于一体的“主动中的被动”和“被动中的主动”，是社会客观制约性条件和行动者主观的内在创造精神力量的综合结果。将 Habitus 翻译成“生存心态”，就是要强调它是伴随着生活、行动的始终，并同时实现个人内化和外化双重过程，完成主观和客观、个人与社会两方面双向运动的相互渗透过程。

从某种意义上说，**作为生活风格的“生存心态”，实际上就是通过我们的行动而外在化的社会结构的“前结构”，同时它又是在我们的内心深层结构化、并持续地影响着思想和行动的客观社会结构的化身。**在生存心态的概念中，典型地表现了布尔迪厄将主观与客观共时运作的复杂互动状态加以活灵活现地呈现出来的尝试，是他的**“建构的结构主义”**（structuralisme constructiviste）或**“结构的建构主义”**（constructivisme structuraliste）理论的产物，也是布尔迪厄社会理论和生存美学的反思性和象征性的集中表现。

福柯的生存美学实际上同布尔迪厄等人的上述研究成果平行发展，显示了生存美学的风格范畴的时代特征。福柯在研究古代生存美学的历史经验时，充分估计到“风格“概念的重要性，并把它当成生存美学的一个基本概念。福柯在谈论生存美学所强调的“实践智慧”（phronésis）时指出：风格是每个人的生活历程及其经验的结晶。因此，风格是非常个性化，它的不可替代性，就如同休谟说“品味无可争辩”和布尔迪厄说“品味具有排他性”[①]一样。

因此，从作家的风格中，可以掂量出他个人所经历的生活经验及其实践智慧的深度。作为实践智慧的风格，从另一个角度表现了风格的历史性、经验性、生命性、技巧性和实践性。富有经验和充满智慧的生存过程及其呈现的方式，孕育和形成美不胜收的生存风格；同样地，像福柯所反

① Bourdieu, *La distinction*. Paris. Minuit. 1979.

复引述的阿尔西比亚德、塞涅卡、爱比克泰德和马可·奥勒留等人那样，长年累月地在自身的说话、行动和举止方面，特别注意生存风格的每一个细腻表现方式，将有助于个人生存美的稳固形成和阐扬[①]。富有魅力的所谓秀外慧中和金相玉质，并非完全注定是与生俱来的，而是在生存中，不断地从精神和肉体两方面，努力实践关怀自身的原则的结果。总之，对福柯来说，风格和生存之美紧密不可分，它是生存之美的最主要表现形式。

因此，美并不仅限于传统的艺术领域，而是发生在整个生存过程中；美也不只是指审美主体同其审美对象的和谐统一，不是指主体审美活动的一次性快感满足，而是指贯穿于人的生存始终的生活实践本身。不仅不能将审美单纯理解为艺术创造的独有活动，而且也不能将审美当成某一位“主体”的特殊能力，因为任何将审美归结为主体的说法，归根结底还是从传统的主体论或从主客二元对立的理论出发。须知，一旦将审美归于主体的能力或活动，就势必以主体约束审美，并终将葬送审美的绝对自由性质。审美的绝对自由性及其本身无止境的超越性，是审美的生存本体论和自然本体论性质所决定的。美成为人之为人的第一需要、基本要求、前提条件和基础。正是审美的无限超越性，集中地体现了人的生存不同于一般生物生存的特征：人绝不是为生存而生存，也绝不是单纯为满足身体的生理需要而生存，而是为了追求审美的绝对自由目标而生存。正是在这个最高生存目标的推动下，人才有可能在哲学、科学、艺术、生产劳动和宗教活动形式中，不断进行一次又一次的超越。

在当今时尚和消费文化甚嚣尘上，美的范畴，不论内容和形式以及标准等各个方面，都发生了根本变化。最值得注意的是，当代美学重新强调审美活动的生活基础及其个人生活风格创造发明的价值。伴随着新型消费文化以及各种时尚的广泛出现，当代美学往往结合实际的技术应用、生活风格、城市建筑、工艺技巧以及媒体影像表现技巧等具体问题，探讨审美在具体生活中的各种可能的性质，并因此而将康德所抽象探讨的美学问题，更多地同实际生活中非常具体的品味（le goût; the Taste; der Geschmack）活动联系在一起。

如前所述，康德在其主要美学著作《判断力批判》中，始终将“品味”和“审美”通用，并紧紧地联系在一起。[②]“品味判断就是审美判断（das Geschmacksurteil ist ästhetisch)”；“在此，如果立足于其根基的话，品味的定义就是：对于美的判断能力（Die Definition des Geschmacks, welche hier zum

① Foucault, *L'hermeneutique du sujet*. Paris. Gallimard. 2001: 57; 289; 330-332; 386.
② Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 1995[1790]: 57-251.

Grunde gelegt wird, ist: daß er das Vermögen der Beurtheilung des Schönen sei)"①。康德在这方面是有道理的。著名画家德拉格鲁瓦（Eugène Delacroix, 1798—1863）指出："品味，也唯有品味，才比美更加稀有而珍贵。唯有品味，才有可能鉴别出美的所在；唯有品味，才能辨识具备创造天才的伟大艺术家"。"品味"并不只是舌头上的味觉，而是对于美的对象的感性、知性、理性、感情、意志以及各种人性能力的综合性判断活动。从这个意义上说，它应该成为审美的主要表现，而且，它也是人类生存的主要能力的体现。但如果单纯将品味限定在感性阶段，那无疑将人的审美降低到动物感觉的程度；而且，也无疑使人自身丧失其尊严。因为众所周知，几乎所有的动物都有比人更敏感得多的味觉。其实，人之为人以及人之所以具有尊严，恰巧在于他能够将品味提升到审美的层面，并赋予它以超越的特质。我们强调这一点，正是为了说明为什么当代生存美学比历史上任何传统美学都重视把"品味"列为生存以及审美研究最重要的概念。生存美学之所以这样做，不只是从理论和概念层次，而且，也从人类生存本体论以及当代审美实际活动的现实状况出发。

在福柯所有关于生存美学的论著中，他从来没有试图对"美"做出抽象而固定的定义。与此相反，在福柯的生存美学中，有的只是同具体生活方式、生活风格及个人举止相关的美的论述。在福柯的字典里，美、审美和品味、风格具有相同的含义，指的是从生存本身获得其自身的艺术性的生命力和审美魅力。同时，美、审美、品味和风格，都包括对美的创造和鉴赏两方面，这四者是在生存审美活动无止境的创造游戏中，相互关联和相互推动。福柯在"主体的诠释学"中，以大量篇幅叙述古希腊和罗马时代的生存美学的审美观点，但他从来没有像苏格拉底那样，要求人们"端出"一个抽象的"一般美"(Plato, Menon)。福柯采用同苏格拉底的一般化方式相反的途径，具体地结合阿尔西比亚德（Alcibiade)、塞涅卡、爱比克泰德和马克·奥勒留等人的说话、行动和举止的表现形式，描述什么是生存的美、审美、品味和风格。②

美学本来是最能够呈现人性特征的理论。康德曾把美学当成理论理性与实践理性相结合的最高表现。康德特别强调美感中所包含的认识和道德因素，认为美是"真"与"善"的综合判断③。康德从肯定人类固有的审美能力出发，坚持认为，美学意义上的"美"以及审美感受，就其本质

① Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 1995[1790] : 57.
② Foucault, *L'hermeneutique du sujet*. Paris. Gallimard. 2001: 34; 57; 273; 289; 330-332; 386.
③ Kant, *Kritik der praktishcen Vernunft*. 1995[1788].

而言，不是来自天然的千姿百态和奇幻无比的美丽景象，而是更多地来自人的本性及其陶冶过程。康德为此将美感同感觉层面对外物的“舒适”(agréable）感受区分开来。他认为，美是一种满意的感受（un sentiment de satisfaction)，它不同于纯粹感觉的舒适。所谓舒适，只是对某种感觉产生愉悦感，例如对玫瑰的香味感到惬意。但美发生在内在精神方面，并不停留在感觉层面；例如，只有在阅读诗歌时，才会产生美感。阅读诗歌并不是纯粹的感觉行为，而是在感觉之外又要进行思想、体会、反思、回味、缅怀、融会贯通、情感融化和升华。显然，舒适感带有明显的主观性和个别性：某人觉得舒适的，对另一个人就不一定有效。例如，张三喜欢玫瑰的味道，李四就不一定会对玫瑰产生舒适感。然而，美是一种具有普遍性和一般性的情感和秉性气质，显示为某种普遍性的满意感。

所以，康德在《判断力批判》中，强调品味判断力是美学的（das Geschmacksurteil ist ästhetisch)，它既有普遍性的品格，又同个人的主观愉悦感密切相关。因此，康德把品味置于自然的感性领域与自由的超越性领域之间，作为两者之间的沟通桥梁而呈现在人的生活中。美学品味作为一种特殊的判断力，是人所特有的审美能力，它既不同于寻求真理的理智，又不同于寻求善的实践理性。在康德看来，审美判断力不可能成为人的独立功能，因为它既不能像理智那样提供概念，也不能像理性那样提供理念；它是在普遍与特殊之间寻求某种和谐关系的心理功能。但是，这种判断力又不同于《纯粹理性批判》中所说的决定的判断力，而是一种反思的判断力，它是一种审美的合目的性的判断力。这种合目的性，恰恰同作为目的自身的人的本质自然相通，因而也显示了审美的最高人性价值。

尽管康德很重视美学的人性基础，但他毕竟使美学从实际生活领域抽象出来，最终升至超验的崇高，成为少数天才艺术家所独享的神秘天国。尼采为此严厉地批判了传统美学的基本原则。他曾经深刻地说：“没有别的东西是美的，只有人是美的（Nichts ist Schön, nur der Mensch ist Schön)；全部美学就是立足于这一简单素朴的道理的基础上，它就是美学的第一真理”；“如果试图离开人对人的兴致乐趣去思考美，就会立刻失去根据和立足点”。[①]

福柯的生存美学，在尼采美学的基础上，进一步提升了康德美学的人类学意义。正如福柯所指出，生存美学是由欲望的运用（usage des

---

① *Friedrich Nietzsche: Saemtliche Werke, Kritische Studienausgabe (KSA),* Herausgegebenvon Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Frankfurt am Main: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter. 1980: 1001.

plaisirs)、真理的勇气（courage de vérité）和关怀自身（souci de soi）三大部分所构成；而这三大部分，实际上从另一个角度，把生存美学同伦理学、哲学、人类学和认识论联系起来。福柯所要表达的人性，不是具有人类一般化意义的普遍特征，而是没有主体性和客体性的单子化的个人独特性。早在立体主义（le cubisme）美学产生时，其代表人物梅金杰（J. Metzinger）就已经深刻地指出，表现个人的时代终于到来。一位艺术家的价值，再也不是以他的作品所表现的这样或那样的形式类型来判断，而是纯粹依据他同其他艺术家的区别程度。

风格问题的重要性，还取决于后现代创作对“自由”的崭新观点。如前所说，后现代主义的高度复杂性，不仅应从其外在表现，从其社会历史文化的多种具体展现形态，而且更重要的，还应从其自身内在本质及其模糊的思考模式加以考察。实际上，**造成后现代主义高度复杂性的最根本因素，是后现代主义者在其创作和批判过程中所表现的高度自由精神**。正是这种追求无限自由的生存欲望以及与之相伴随的无止境的超越精神，使后现代主义艺术把创作风格当成艺术本身的生命和灵魂。

正如费阿本德所指出的，后现代主义高度自由的创作精神，甚至不需要任何方法，排斥一切固定不变的指导原则。正因为这样，后现代主义也是以反方法作为其基本特征。一切传统的旧有方法论及研究方法，在后现代主义者看来，表面上是为了指导各种创作活动，但实际上，它们都不同程度地约束了创作的自由，特别是带有强制性地引导自由创作继续沿着传统的道路。“反方法”，就是为了获得彻底的自由。正是在这里，体现出后现代主义者对于自由的理解已经彻底超越了传统的自由概念。他们有可能以其新的自由概念作为指导原则，从事高度自由的创造活动。

毫无疑问，人的自由永远都是在现实和可能、有限和无限、相对和绝对的统一中实现的。但是，后现代主义所强调的，正是自由的这种内在矛盾本身的绝对性和无限性，也就是强调人类创作自由中所包含的**可能性**因素的强大威力及其珍贵性。

自由，就其本性而言，就是不受任何限制。关于这点，任何一位传统哲学家和思想家，都不加否认。英国思想家霍布斯（Thomas Hobbes, 1588—1679）指出：“自由，就其语词的本来意义来理解，就是缺乏外部障碍（By *liberty* is understood, according to the proper signification of the word, the absence of external impediments）。”**自由，本来只是隶属于人，只有对人才有意义**。对于人以外的其他任何事物，自由是毫无意义的。自由之所以只隶属于人，是因为它就其本性而言，源自人的意识自由，

源自人模糊的思想模式，源自人的意志和无限的欲望。意识、思想、意志和无限的欲望是人所特有的本性。就此而言，自由在本质上是来自人内在的力量，来自人精神内部的权力意志。尽管霍布斯未能更具体地说明自由作为真正的人的本质，但他起码天才地看到了自由的唯一障碍是来自外部的限制。因此，他显然看到了自由是来自人的精神内部的无限欲求的重要方面。但是霍布斯把自由界定为“不存在外部障碍”，实际上还只是看到了自由表面表现出来的条件。要对自由有更深刻的认识和分析，必须深入了解产生自由的人类精神的发展和存在趋势，必须首先研究作为自由的基础的人类精神的真正本质。人类精神所寻求的自由，是人类精神试图排除一切外在条件，而无限地自我超越和自我实现的愿望和力量的自然表现。排除外部条件的人类精神，只有在排除外部存在的时空条件的情况下，才有可能无条件地、随时随地提出自由的欲望和需求。没有时空条件的自由，就是脱离一切外在限定的自由；而这种真正的自由，只能是一种或各种各样的可能性。换句话说，**真正的自由就是可能性。**

后现代思想家的杰出贡献，就是大胆地将自由纯粹理解成为可能性，并以他们的创作和生活风格上的自由，作为展示其自由的可能性的主要形态。

为了彻底摆脱西方传统文化和社会制度的限制，后现代主义者把对于自由的探讨，从现实转移到可能性的领域，又转移到传统社会和文化无法干预的自由领域中。后现代主义者不再把可能性当成同现实性相对立、而又同它不可分割的一个范畴。后现代主义者为了凸显**自由发自人类精神内部**的本质特征，**将表现为可能性的自由，从现实中抽离出来。**

作为一种或多种可能性，自由不应该是现实存在和成形的东西。反过来，凡是现实的，都是不自由的，因为一切现实的，都存在于有限的时空条件中，都受到实际的各种条件的限制。现实的东西，都只能是自由的结果或中介。现实可以成为自由的条件，但它永远都不是自由本身。

但是，作为可能性的自由，既脱离一切现实，又与现实相关。真正的可能性，是在多变的生活和创作风格中表现出来的。

后现代主义者所追求的自由，作为一种可能性，虽然永远是可能的，但又永远威胁着现实的力量，永远处于可能变化的新生状态中，永远处于向有利于自身方向发展的可能演变中，永远是一种开发自己和批判传统的发展趋势。在这个意义上说，作为可能性的后现代主义的自由，并不是纯粹的消极被动的趋势，而是同各种可能的创造、可能的批判和可能的更新

相联系的潜在力量。作为可能性的自由，唯其是可能性，才有希望发挥出向各种方向发展的有利因素。

正因为这样，作为可能性的后现代主义的自由，是不拘于形式、也不追求形式化的创造风格和生存方式。虽然一切形式都同内容紧密相连，形式有时也为内容提供积极的存在方式，但是，后现代主义者总结了人类社会和文化的发展经验和教训，透彻地看到了各种形式的消极性质及其对于自由的限制。后现代主义者为了摆脱传统文化的限制，宁愿牺牲形式中的积极因素，把追求形式和各种形式表现看做是否定力量加以抛弃，以便在丧失形式和脱离形式的各种自由可能性中，最大限度地维持不断创造和不断更新的可能性状态。没有形式的更新和创造，虽然是脆弱的，经不起时空的摧残，但这是处于纯粹自然状态中的自由更新和创造，是成为各种可能的形式的前形式。在这个意义上说，后现代主义为了永远处于自由中，只要求自己的创作风格，成为前形式而避免成为这样或那样的形式。

总之，作为可能性的后现代主义的自由，乃是思想意识的范畴，也是风格化的思想和情感。它是不可捉摸的，然而又是最有潜力和最具现实化可能性的东西。

从这个意义上说，**现代主义者所追求的可能性，作为各种自由，永远是属于未来的，永远是待发展和待新生的**。利奥塔在谈到后现代主义的基本精神时说："艺术家和作家们没有规则地工作，而且是为了实现未来即将被实现的那些原则。……后现代主义是先于未来的未来的一种悖论。"[①] 简单地说，作为可能性的后现代主义的自由，实际上是预先在自由创作中实现未来的可能性，但这种预先实现的未来又不完全限定在正在进行的后现代主义创作中。因此，这是正在被实现的一种充满着悖论的未来。后现代主义者既不愿意肯定现实，也不愿意肯定未来。

后现代主义是一种非常复杂的社会历史文化现象。如前所述，它的复杂性首先就在于它的不确定性。这种不确定性是它本身作为集社会、历史、文化和思想心态的因素于一身的复杂新事物所固有的性质。而后现代主义的内在性质的复杂性，又使它具有不可界定的性质。现在，当我们探讨创作风格的时候，我们更清楚地看到了其不确定性的特征。

① Lyotard, J. -F., *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*. Paris: Le livre de poche. 1988: 27.

四　福柯的特殊风格

福柯的一生始终体现出一种具有艺术价值的生活风格，因为他认为，生活的真正价值就在于它的艺术性；人类生活之所以优越于其他生物的生存，就是因为人生在世始终都有可能成为充满创造精神的艺术作品。尼采早就说过："且让我们如此地设想自身：对于艺术世界的真正创造者来说，我们已经是图画和艺术投影，而我们的最高尊严就存在于艺术作品的意义之中；因为只有作为**审美现象**，我们的生存和世界，才永远有**充分的理由。**"[1]

福柯的生存美学之所以把关怀自身列在首位，正是为了以自身在其生存中的绝对独特性，显示自身风格之美的唯一性及其永恒回归的特征。

福柯的生存美学直接把审美的品味和创作的风格纳入无意识的生活游戏境界，试图使生活本身的无规则游戏成为审美的最高范例。所以，他在现实的生活中时时处处寻找美的踪迹和美的表演可能性。福柯认为，只要人关怀自身的生活，他就会通过所使用的语言和各种象征性的手段作为实现生存美的中介。生活本身必须通过语言和各种象征性手段，才能提升到美的最高境界。由于语言的实践游戏是在无意识状态下进行的，所以，生存美只能通过无意识的表演才能实现。所谓无意识，并非脱离实践，也不意味着脱离历史；而是强调生存美的实践在很大程度上取决于经验中长期积累的经验，取决于人们使用语言总结和重演历史经验的本领和艺术。

生存美学的提出，意味着福柯将生活和人的生存当成一种具有审美价值的艺术实践。这就是说，生存和生活在本质上是美的。

福柯说，在古希腊时期，有一些哲学家和思想家曾经希望把人的生活看成一种艺术作品，把生活实践看做一种生活的艺术，一种自由的风格(un style de liberté)。[2]但随着基督教道德在西方人生活中的渗透，古希腊那种生活理想已经不复存在了。至于现代社会形成以后，由于功利主义、实证主义以及各种各样的经验主义思想的泛滥，生存的美学的实践方式几乎已经成为不可能的事情。

人类生活不只是展现了艺术和美的多样风格，而且不停息地推动着生存美的自我创造过程，因为人的生活本身既是具有审美超越本性的人自身对于美的渴望和追求，又是生存美的一种连绵不断的自我实现和自我更新过程。人类生活一旦失去美，就只剩下干枯的形式和框架，同没有生命

① *Friedrich Nietzsche: Saemtliche Werke, Kritische Studienausgabe (KSA),* Herausgegebenvon Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Frankfurt am Main: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter. 1980: I, 40.

② Foucault, M., *Dits et Écrits.* Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV, 731.

力的泥沙一样，任凭其周在世界的宰割和摆布，或者，等候他人当做一种工具或手段来使用。人的生存不同于动物，人与人之间的生存方式也不一样。所有这一切的决定性因素就在于审美超越的不同表现程度。

人的本性就是倾向于审美超越，并以审美超越而实现人自身及其生活环境的双重提升和更新。人是这样的生存物，它自身的生存及其审美价值取决于人及其环境的共时互动的审美改造活动。人离开了审美超越，就不再成为人；审美超越能力及其实施程度，决定了不同的人的生存价值。但对于人来说，仅仅实现人自身单方面的审美改造还远远不够，还必须实现人同其生存世界的双重审美改造，才有希望使人的生存显示其审美意义，同时呈现出其个人审美生存的唯一性。也就是说，人自身的生存及其审美性都离不开生存世界的审美性及其审美改造工程。这一切，都需要人自身在其实践中完成对自身和对生存条件的双重审美改造。

在这方面，福柯深受海德格尔的影响。海德格尔在探讨生存的审美超越的性质时指出，审美是"人生在世"（Sein-in-der-Welt）本身的本质性活动。海德格尔认为，人是这样的存在者，他"向来是以在世界之中的方式而存在的存在者"[①]。人生在世这个概念本身已经明显地表示了人的生存同他的生活世界之间的不可分割性。[②]所以，审美，作为人的生存的本质性活动，势必将人自身同他所生活的世界一起进行审美改造。在这个意义上说，审美是对于使人同其生存世界相分割倾向的一种抗议和超越，同时又是为了实现这种超越而进行的创造性活动。

正因为这样，生活之美并不只是局限于自身范围内的创造过程，而且，也呈现在自身与他人、与他物的相互关联的创造游戏活动中。因此，希腊化时代的斯多葛学派的思想家们经常在他们的对话和著作中，讨论处理自身与他人关系的艺术，同时也探讨自身与周在世界的完美关系的艺术，探讨生活和创作风格的问题。他们主张待人宽而不慢，廉而不刿；对于许多生活问题，常与朋友如切如磋，如琢如磨，交流心得经验，共同提升。[③]关怀自身和善待他人，这是一种生活的技巧和艺术。正因为这样，福柯为了探索美的生活风格，深入研究了生存的技术（technique d'existence）或生活的技术（technique de vie）[④]。

福柯指出："人们习惯于从人的生活条件出发研究人的生存史，或者寻求生存中所可能显示出来的心理史的进化过程。但我认为，也可以把生

① Heidegger, *Sein und Zeit*. 1986[1927]: 53.

② Ibid.: 53-55.

③ Foucault, *L'hermeneutique du sujet*. Paris. Gallimard. 2001: 169, 185-191.

④ Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV, 215-216; 430; 463; 671.

存当做艺术和风格，并由此研究它们的历史。生存是人类艺术最原始但又是最脆弱的天然材料，而且，也是人类艺术最直接的原料。"[①]也就是说，生存本身就是艺术，就是风格的源泉和发生地，是人生风格创新的启发者和推动者，也是艺术创作风格的主要表演场所。

正如普鲁斯特所说："唯有通过艺术，我们才能从我们自身中走脱出来，让我们认识不同于我们所生活于其中的另一个世界，而在那里，我们将鉴赏到一种从未见过的、犹如月球那样的景色。"[②]罗曼·罗兰也说："艺术是生活的源泉；它是进步的灵魂，它赋予心灵以最珍贵的财富，即自由。因此，没有别的任何人能够比艺术家更愉快。"[③]要使自身的生活变成富有审美意义的历程，就必须坚持进行艺术创造。真正的美丽人生是进行艺术加工和持续创造的结果。因此，福柯的生存美学，要求人在其自身的一生中，对自己的生存内容、方式和风格进行持续不断的艺术加工的实践活动。

由此可见，福柯所探索的生存美学，不是抽象的哲学信条，而是引导生活艺术化的美学原则，是探索生存技术、生活技巧和生活风格的学问，因此，它也是审美生存的实际经验的实践智慧的结晶。福柯指出："如果以为关怀自身的原则是哲学思想的一种发明，如果把它当成哲学活动的箴言，那就是错误的；实际上，关怀自身是生活的箴言，在更一般的意义上说，它在古希腊曾经被给予很高的重视。"[④]

如何掌握满足快感的程度及其方式，对于希腊人来说就是一种生活的艺术。满足快感要恰如其分，恰到好处，不多不少，不快不慢，不早不晚。这也就是节制（tempérance）。但节制不是压抑欲望，而是使欲望的发泄和满足，达到恰如其分的自然程度。所以，节制就是生活中的一种艺术。与此相联系，古代人一向把道德当成恰如其分的生活艺术。[⑤]生存美学既然是关系到个人的实践智慧，需要通过极其个别性的经验，所以，它的实际表现和具体形态在不同的个人之间是非常不同的。生存美学没有一个统一的格式和模式。不同的人有不同的生存美学；不能要求建构一个统一的生存美学原则，更不能要求所有的人都遵循着同一的生存美学原则。

生存美学作为指导生活的艺术创造原则和生活风格，要在实践中才能显示和不断更新；正如福柯所说，生存美学"是一种经年累月恒久不断的

---

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV, 631.
② Proust, *Oeuvres completes*. 1927: tome XV, 3, 43.
③ Rolland, R., *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris. Hachette. 1932: 115.
④ Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV, 354.
⑤ Foucault, M., *Historie de la Sexualité*. 1984: t. II: *L'Usage des Plaisirs*. 1984: 68-69.

实践（une pratique constante）"[1]。生活并不是一天两天的事情，而是一辈子都要时刻训练、精心体验和反复充实提高的生活技艺。福柯在1982年1月20日法兰西学院的课程中强调，关怀自身的生存美学，并不只是作为预防和克服生活中个别时段的危机的权宜之计，而是要在一生中永远不停地坚持实行的审美艺术创造活动。[2]

生活风格，实际上是一种生活实践的技艺。福柯为了深入探讨生活的技艺性，曾经在苏格拉底同阿尔西比亚德的对话中进一步分析生活技艺的重要性。福柯指出，不管怎样，尽管关怀自身已经变成哲学原则，但它毕竟还是一种活动方式。关怀自身这个词并不只是表示意识的一种态度或者指个人对其自身的关怀形式，而且还表示有规则的活动方式，一种包含一系列具体程序和具有目标性的工作技艺。[3]早在智者色诺芬（Xenophon）那里，就已经用关怀自身这个词表示一家之主管理和指挥全家人进行农业劳动的技巧。后来，在相当长的时间里，古希腊人常用这个词指生活技巧和艺术。生存美学的生活性和实践性，在伊壁鸠鲁学派那里，表现得尤其突出。伊壁鸠鲁在致美诺西斯的信中说："关怀自身的心灵这件事，从来都不存在过早或过迟的问题。因此，人们不论在年轻或在老年，都应该学会哲学思考。"[4]伊壁鸠鲁所说的哲学思考，不是指抽象思维，而是关照心灵，也就是像临床医学所要求的那样，从治疗和护理的意义上来理解关照心灵；这种关照是一辈子都要做的事情，同时也是非常具有技术性特征的具体操作过程和程序。同伊壁鸠鲁一样，怀疑派的皮浪（Pyrrho, 约前360—前270）也把治疗活动当成一种对心灵具有医学治疗意义的关照实践[5]。

人的生存是在与其自身、与他人以及与自然的关系中实现的。这也就是说，人的生存是在关系网络中度过的。人生的艺术性，就集中体现在处理各种关系中的审美价值。人在其生存中，时时处处必须面对各种关系（与自身的关系、与他人的关系及与自然的关系）。艺术之为艺术，就在于当处理各种关系时，人有可能以其生存经验和潜在的能力，一方面顺利而成功地解决各种关系，另一方面又使自身获得最大限度的满足快感和达到富有鉴赏价值的美感；人的艺术性，就在于他有能力和有潜力，以各种尽可能使自身获得满足快感和达到惬意的程度，来处理他所面对的各种关

① Foucault, M., *Historie de la Sexualité.* 1984: t. II: *L'Usage des Plaisirs.* 1984: 68-69.
② Foucault, *L'hermeneutique du sujet.* Paris. Gallimard. 2001: 85-96.
③ Foucault, M., *Dits et Écrits.* Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV, 355-356.
④ Épicure, *Lettre à Maximes.* Villers sur Marne: Megare. 1977: 217, §122.
⑤ Philon, *De la vie contemplative.* In *Ouvres,* No. 29. Paris. Cerf. 1963: 105.

系。某种艺术美，就是在这种满足快感和生存惬意中，被人所感受。[①]

审美生存既然是一种艺术创造的过程，它就是对于自身生存技巧的体会、发现、选择、试验和创新的过程。希腊人特别强调生活的技艺性。技艺就是实践智慧，而实践智慧是靠理论修养和实际操作而反复进行的训练过程。《庄子·养生主》讲了一个动人的故事："庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然嚮然，奏刀騞然，莫不中音。"正因为这样，清代的龚自珍说："庖丁之解牛，……古之所谓神技也。"（《明良论四》）。在长期生活实践中学会和掌握的生活技巧，如果确实达到了极其纯熟精巧的地步，那就和神技没有区别，这种神技，只有亲身掌握和体验，才能心领神会，别人是无法取代的，就如同真正的艺术品所固有的唯一性那样。瓦莱里说过："人们说医学是一种艺术。同样的道理，人们也可以说，狩猎、骑马、生活行为或推理是一种艺术；生活中，确实存在着一种走路的艺术、呼吸的艺术，甚至沉默的艺术。"[②]。生活中的一举一动，一言一行，心神百态，点点滴滴，都可以也应该成为一种艺术。关键在于生存的主人自身，是否将生活当成艺术的创造实践。

每个人的审美生存方式，作为技艺，都显现出非常明显的具体性、独一无二性、不可取代性和不可化约性。一个人只能有一种只适合于他自身的生存美学。生存美学要靠每个人自己总结、体会和贯彻的生活技艺来实现。

福柯在 1982 年 1 月 27 日的法兰西学院讲稿中，特别强调了生活艺术及其风格的技巧性和技艺性。他说，生活的艺术（l'art de vivre）的希腊原文本来是生活的技艺（tekhnê tou biou）。[③]这就意味着，作为生活中所训练和积累的生活艺术，包含着非常实际和具体的技巧和技能，同时又势必包含着只有亲身实践才能获得和体会的经验因素。这样的生活技艺与其说是教育性的，不如说是批判性和纠正性的；与其说是指导性的，不如说是实际操作性的；与其说是一般性的，不如说是具体性的。[④]

生活是一种艺术，生活在本质上是美的，但人类生存和生活之美要靠每个人作为自身生活的主人，在其生存实践中，进行持续的精雕细刻、发现和创造；同时，还要靠自身在生活实践中，从身体和精神两方面进行认真的自我教育、熏陶、培训、操练、充实和耕耘练习，对自身的经验进行细心体会、斟酌回味和鉴赏加工提炼。这就是古希腊罗马时代人们所说

---

① Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*. Paris: Gallimard/Seuil. 2002: 123-126.

② Valéry, *Avant-Propos*. In *Encyclopaedie française*. Tome XVI. Paris. Monzie. 1955.

③ Foucault, *L'hermeneutique du sujet*. Paris. Gallimard. 2001: 121.

④ Ibid.: 121-122.

的“自身的实践”(pratique de soi)。古希腊对人自身的实践的理解，是要求人们针对不同的生活环境，根据环境所给予的条件及提出的挑战，凭借自身的想象力、意志以及潜在的能力，坚持反复地在亲身的生活历程中进行各种学习和生活实验，接受多种类型的实际教育，并对自身的经验进行不停顿的总结、细嚼慢咽、消化吸收和反思，加以验证补充和提升，给予修饰和完善化，从中发现问题，纠正错误，克服缺点和罪恶，从身体、精神、思想、情感、欲望和风格等各方面进行训练，反思加工，精益求精，一再地突破原有的界限和水准，尝试冒险进入新的境界，以致达到福柯所说的那种状态：使自身通过亲身的经验本身，从所谓的主体性框架中，从原有的自身形态中，对自身不断实现自我拔除和自我改造，实现生命本身的连续逾越和自我更新。①生命之美，就是通过这样的自身实践，在时时刻刻创造的气氛和环境中，经历往返探险和藏匿显露的游戏活动，以动静结合，重叠相异和正反双向循环转换，经受蜿蜒沉浮曲折的复杂伸展过程，在自身的生活行程中展示表演出来。

所以，将生活当成一种自身的实践包含两层重要意义。第一，它强调生活的审美意义取决于自身的实践；充满审美意义的生活是自身进行艺术创造实践的结果。第二，它强调审美生存在实际生活中的不断创造性及其一再更新的生命力，显示审美生存的具体技巧性和活动操作性。

这就是说，生活之美并不是自发地产生和表现出来的，它是作为生活的主人的人自身，在其生存中的创造性实践的产物，是人自身在既有风浪又有宁静，既充满艰险又乐趣无穷，既单纯质朴又浪漫曲折的生活历程中，进行不同类型的超越活动的结果；同时，它又紧紧伴随着、并活生生地体现着自身的创造活动过程的始终。所以，生活中的美及其价值，取决于各个不同个体的实践过程及其技巧。福柯所总结的生存美学中的自身的实践，就是根据对于生活的这种理解而提出的。

生活之艺术性和它的美，主要是通过生活过程中所呈现的风格（le style）而生发展示出来。生活风格（le style de la vie; life style）是生活艺术性和审美性的流露和展现；生活风格其实就是最好和最灵活的生活艺术，也是形塑生活美的最活泼和最生动的场域。

在人的生存中，人们可以选择多种方式，采用多种途径和方法，对自己的生活进行艺术加工和审美陶冶。现实的生活过程及其实际条件，特别是个人自身的生活经历、所受的教育以及自身固有的能力，都为人们处置

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: Vol. IV, 43.

生活中所面临的各种关系提供了多种可能的方式，也为人们实现何种生活方式提供了广阔的可能性。不同的人面对自己生活的过程及实际条件，会选择不同的方式，展现出各人不同的实施风格。生活风格是生活方式最敏感的表现形式，也是个人自身精神状态及其审美能力的直接呈现。正是在面对各种可能性的选择思索和行为中，体现出不同人的生活风格和生活方式。生活风格展示了不同人的身体表演艺术及其心灵内涵的深度，呈现出不同人的心路历程及生存经验的沉淀结构的复杂性，同时也考验了人们在不同场合发挥个人能力及个人内在精神涵养的表达技巧。人们的生存经验越丰富，阅历越曲折，反思世界的能力越精细，内涵世界越密集重叠，其生活风格就能越浓缩艺术美的特点。所以，一个人的生活风格就是他的身体和心灵结构的外在表演形态，也是他的历史和现实生活态度的综合体现。

福柯的一生是在创造和叛逆的双重游戏中度过的——只有叛逆，才能有所创造；只有创新，才能彻底叛逆。他之所以把创造和叛逆当成游戏，是因为他首先将自身的生活和创作活动当成艺术，把生活和创作当成艺术美的创造、鉴赏和再生产的过程，因而也把自己追求美的独创性生活过程当成具有审美价值的目的自身；也就是说，他把欢度自己的美好生活，当成不可让渡和不可化约的、高于一切的绝对本身。正如他一再强调的，生存的真正目的，不是别的，而是纯粹为了自身，为了自身之美和自身之快乐和愉悦。人的生存的真正价值，就在于为自身创造各种审美生活的可能性，使自身在不断创新的好奇心的驱使下，经历各种生活之美，推动生存美本身，跨入广阔的自由境界。但是，美的生活并非只是轻松愉快的享受过程，同时也是充满着冒险、困苦、失败和曲折的历程。在他的心目中，美是悲剧性和喜剧性的巧妙结合；或毋宁说，悲剧的价值高于喜剧的意义。

尼采在《悲剧的诞生》一书中说过，太阳神，作为伦理之神（als ethische Gottheit），要求它的信奉者适度，并为了做到恰当的度，强调要有自知之明。所以，在审美必要条件之外，太阳神提出了“认识你自己”和“别过分”（Nicht zu vie）的戒律；不然的话，“自负和过度（Übermaß）就被认为是太阳神以外的势不两立的恶魔，甚至是太阳神前泰坦（Titans）时代的特征，是太阳神外野蛮世界的特征”[1]。在对于悲剧的美的追求中，福柯，这位甘愿充当尼采在当代世界最疯狂的追随者，如同酒神那样，遵循他的祖师爷希伦（Silen）的教导，宁愿经受苦痛连

① Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. München. Wilhelm Goldmann Verlag. 1982: 33-34.

绵不断的悲剧生活，也不过多沉醉在幸福的甜蜜历程中。为此，福柯一再地试图探索生命的极限。

对福柯来说，实现审美生存主要有三种途径：(1) 透过实际生活的冒险；特别是透过自身的肉体，对死亡和不可能事物进行实际和直接的体验；(2) 透过语言和文字的逾越，深入由符号所构成的虚幻王国，探查和游荡于梦与醉开拓的非现实世界；(3) 透过思想的创造性活动，突破禁忌的界限。正因为这样，福柯所渴望的，是在过度（excès）和极限（extrême），乃至于死亡（mort）的边沿，创造审美生存的可能性。他不停留在太阳神阿波罗所赞颂的适度或节制的智慧，而情愿选择充满危险的逾越（transgression）游戏。在福柯看来，那些把过度、极限、冒险和逾越当成异常的人们，归根结底，是由于他们不懂得生命的乐趣和本质。生命的本质，就在于它时时刻刻面临和开创可能性，在同过度、极限、冒险和逾越相遭遇的变幻莫测的环境中，一再地在自身所引燃的审美光焰中浴火重生。

福柯逆传统道德规范而上，反常规而动，同他的前辈乔治·巴塔耶等人一样，“明知山有虎，偏向虎山行”。他所执著寻求的，是在狂欢节的放肆喧嚣声中，将一切清规戒律抛到九霄云外，穿过人为限制的秩序井然的现实世界，如同酒神那样，在快感（Lust）、悲伤（Leid）和认知（Erkenntnis）的完全过度（ganze Übermaß）的挑战式的叛逆行为中，迸发出势如破竹的呼啸，潜入日新月异的陶然忘我之境，畅游于自身同世界消融为一的审美新境界。

福柯始终认为，为了理解并彻底批判社会中一切限制人的生活和行为的规则、法律和规范，必须选择逾越（transgression）和冒风险。所有的人，生活在这个法制化的现代社会中，都无法避免受到各种法律的限制。为了真正的自由，必须敢于向法制和规范挑战，唯有不断逾越，才能真正理解法律和规范的性质及其对于人的限制的程度，才能理解在法律和规范之外究竟还有什么奥妙，才能理解生命本身到底有没有极限，也才能体会到自由的意义。“如果人们不去向法律挑战，如果不迫使它们退到无路可走的死胡同中，如果人们不坚决地走到远远超出法律限制之外的地方去，怎么能够认识法律并真正地体验它们？又怎么能够迫使它们显露出它们的真面目，迫使它们清晰地实行它们的能力和权限，迫使它们说话？如果人们不逾越，怎么能够了解法律的不可见性？”[1]

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: I, 528-529.

在布朗肖、尼采和巴塔耶的影响下，福柯始终认为逾越是生活本身的基本需要；不逾越，生命就没有意义。他一再强调闯到法律和一切“正常”规范的“外面”（dehors）的必要性和重要性。“到外面”就是乐趣无穷的审美超越活动本身，只有“到外面”才有可能实现审美创造，生命也才有可能获得更新。他说：“吸引者（attirant）对于布朗肖，如同欲望对于萨德（Sade, Donatien Alphonse François,dit Marquis de, 1740—1825），权力对于尼采，思想的物质性对于阿尔托（Antoine Artaud, 1896—1948），逾越对于巴塔耶那样，都是‘在外面’的纯经验和最令人鼓舞的事情。但是，首先务必弄清所谓吸引者的真正意涵。对于布朗肖，当他说吸引者的时候，并不是意味着有某种具吸引力的东西在外面，似乎逾越者只是被动地为了追求外面某种迷人的东西而逾越。对他来说，被吸引，并不是被外面的吸引力所引诱，而是为了在虚空和解脱中，体验外面的真正存在。”① 也就是说，逾越和叛逆，是创造者主动为了体验逾越法律的行动本身的审美意味，为了发现外面的存在的虚空性本身。如果逾越只是为了追求外面的吸引者，那么，这种逾越，仍然还是隶属于外在的吸引者，因而完全失去了逾越本身的自由意义。传统思想和道德，总是把法律和规范之外的一切说成为虚空、死亡或异常。但是，正是这些被正当（légitime）论述说成为异常（anormalie）的地方，充满着生活的乐趣，也是审美创造的理想境遇，是最值得人们冒着生命危险去尝试和鉴赏的地方。而且，如果说，在生命界限之外的死亡就是虚空的话，那么，再也没有比作为虚空的死亡更有意义和更值得追求，因为越是虚空之所在，越提供审美创造的条件。

福柯创造与叛逆相结合的生活态度及生存风格，促使他不仅一再地逾越现存的制度、规范、界限以及各种禁忌，而且，也不断地更新他的研究和探索方向及论题。如前所述，他的研究从一开始就试图走一条与众不同的道路。他不同于萨特，他首先从知识史的角度，并选择人们所“瞧不起”的精神治疗学及其治疗实践这个冷门，作为向传统挑战突破口。正是从这里开始，福柯创造了其特有的知识考古学的批判模式。然后，他又从知识论述的生产与扩散过程的分析，紧紧抓住权力争斗的运作策略，集中转向权力系谱学。最后，他在生命的晚期，转向自身的技术。据他自己所说，他最后的转折，原本就是上述知识考古学和权力系谱学的继续和延伸，同时也是他对于生活的艺术，特别是对于自身的关怀的自然结果。他说：“我的主要目标，二十五年多以来，就是探索人们通过其文化而思索

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: I, 525-526.

关于自身的知识的简要历史。这些知识主要是经济学、生物学、精神治疗学、医学及犯罪学。重要的问题，人们并不是从中获得金钱，而是把这些所谓的科学知识当成'真理的游戏'，当成人们用于理解自身的特殊技术来分析。"①

以其独特性的批判论述，灵活运用语言的表达艺术，颠覆和摧毁传统论述和非论述及其同实际权力活动的复杂关系，这就是福柯所遵循的基本研究策略和实践原则，也是他生存美学的一种基本游戏方式，它们集中体现了福柯的创作和生活风格。

蒙田深刻地指出："维系和巧妙地运用优美的心灵，就会造就熟练的语言。"②对于福柯来说，言为心声，书为心画；为了彻底批判传统论述及其论述实践，必须熟练灵活地运用语言文字的艺术，通过语言文字艺术游戏的审美功效，一方面揭穿传统论述及其实践的奸诈策略，另一方面，为自身抒发内心及肉体的审美生存需求，在现实和潜在的可能性之间架起沟通的桥梁。

所以，为了以锐利、灵活的批判性论述，同传统思想及理论进行斗争，福柯宁愿偏向于文学式的思维和表达方式，以修辞的艺术，再结合想象力所提供的广阔的时空维度，玩弄语言文字的象征性伸缩折叠的变幻魔术，甚至潜越正常语法及语言使用规则，直至完全忽视语言本身的逻辑，把语言引向它的禁区，建造史无前例的审美生存的场域。他和他的思想启蒙大师尼采一样，认为，在各种论述中，唯有文学论述，才能巧妙地将自身权力意愿、思想表达及策略灵活运用等各因素，生动地结合并展现出来，才能为自身的思想自由，提供最灵活的可能性场域。其实，同福柯一样，美国的丹托（Arthur Coleman Danto）和罗蒂（Richard McKay Rorty, 1931—2007），也在他们的创造性思想活动中，倾向于使哲学文学化；而在法国，德勒兹和德里达等人，也不约而同地主张以文学的论述方式进行各种思考。在福柯的晚期，特别是在他临终前几年，尤其醉心于古希腊文献及其幽美高雅的文风，其主要原因，就是他在古希腊文献所表达的雅人深致中，发现和鉴赏到生存美的高尚展示艺术。福柯和这些有志于从事各种自由创造的思想家，都从他们自身的创作实践中，体会到文学论述方式的优越性。他把近现代最卓越的文学家、诗人和剧作家的语言论述，当成他批判性论述的实践典范。他所喜欢的现代作家和诗人，诸如荷尔德林、勒奈·沙尔（René Char, 1907—1988）、布朗肖、巴塔耶、克洛索斯基、乔

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: IV, 784-785.
② Montaigne, *Essai*. Paris. 1972[1580-1588]: III, v.

伊斯等人，均为文采风流的语言艺术大师。

福柯认为，文学创作中所运用的创造性言语，是开展思想自由最理想的场域。他说："我并不把自己当成一位哲学家。我所做的，并不是从事哲学的方式；当然，也不是建议别人不要去从事哲学。促使我能够同我在大学中所受到的教育保持一定距离的重要作家，是像巴塔耶、尼采、布朗肖和克洛索斯基那样的人；他们不是严格意义的哲学家……他们之所以对我发生震撼并产生魅力，之所以对我非常重要，是因为对于他们来说，问题并不是为了建构什么体系，而是建构个人经验。"[①]巴塔耶、布朗肖等人透过他们的创造性语言运用风格及其灵活策略，在总结自身经验的过程中，不断探索出新的创造可能性，也不断地发现和开辟新的生活经验领域。

福柯指出，不是有主体意识的人的思想规定语言论述的铺展过程，而是语言论述自身生命力的脉动，依据语言游戏的内在逻辑，带领思想创造的方向，无规则地和不确定地带领到任何个人主体性无法想象和无法预测的神秘境界，在那里，不考虑任何禁忌和条规，不怕陷入危险的深渊，语言和思想的火花发生碰撞，放射出绚丽的诗性光芒。福柯和他所赞赏的文学家和作家们，其从事创作的目的，不是为了建构某种永恒完美的体系，而是也仅仅是为了建构和丰富自己具有独特风格的个人经验——一种随时更新的个人经验，一种能够引导自己跳出旧的自我、开创新的领域的个人经验，一种不断把自己推向生命的极限，达到最切近"不可生活"的可能领域的个人经验，一种令人一再地兴奋到疯狂的个人经验，以便透过这种奇特的个人经验，个人主体性不断得到改造，时时蜕变成连自己都预测不到的新生命形态。

---

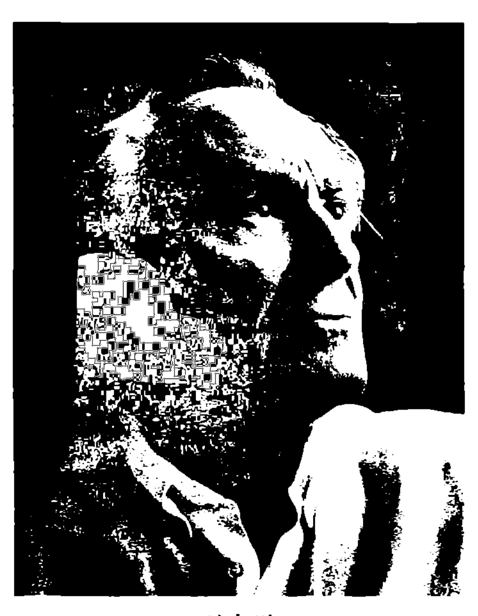
① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: IV, 42-43.

第十一章　后现代主义的理论典范

第一节　利奥塔

利奥塔（Jean-François Lyotard, 1924—1998）是法国最典型的后现代主义思想家。正是他，将从19世纪上半叶早就形成、而后又历经百年持续发展的后现代思想，在20世纪70年代，以哲学理论和方法论的系统形式，正式地提出并加以论述和正当化。他在1979年发表的《后现代状况》（*La condition post-moderne*）一书，被学术界公认为后现代理论和方法论的代表作，是当代后现代主义理论的奠基性著作。从那以后，后现代理论正式登上西方的理论与学术舞台，成为20世纪下半叶最重要的一种社会思潮，其影响极具深远广泛，致使整个西方人文社会科学理论和方法论以及社会生活方式都发生了巨大的变化。

一　思想的演变及其根源



利奥塔

利奥塔并不是从一开始就是很明确的后现代思想家。同其他法国同时代思想家一样，他从第二次世界大战后所形成的法国活跃理论思想界那里，获得了无穷无尽的思想启示，这使他有可能很快地成为法国、乃至整个西方思想界的一颗明星。

利奥塔思想发展的第一阶段，是现象学和马克思主义的同路人时期。他最早受胡塞尔现象学的影响，从现象学那里学到了锐利的方法论武器，开始对传统思想进行批判和分析。1954年发表的《现象学》（*La phénoménologie*）是他

的成名作。他同当时许多法国青年思想家一样，对现象学情有独钟，同时深受马克思思想的影响，对社会的非正义深感不满。他在 1956 年发表的《关于马克思主义》[①]一文中，强调"人是他的作品的作品"（l'homme est l'oeuvre de ses oeuvres）。他当时虽然也标榜尼采主义的虚无主义观点，但他的重点是实行一种以人道主义为基础的消灭国家的"左倾"政治路线。因此，他参加了激进的工人团体"工人权力"（Pouvoir-Ouvrier），并同勒福尔（Claude Lefort, 1924—2010）和卡斯托里亚迪斯（Cornelius Castoriadis, 1922—1997）一起主办《社会主义或野蛮》（*Socialisme ou Barbarie*）。

在 20 世纪 60 年代的学生和工人运动中，利奥塔始终都是积极的参与者和支持者。1968 年法国学生运动使他进一步活跃起来，当时他成为学生运动的主要鼓动者之一。

利奥塔思想发展的第二阶段，是 70 年代上半期，当时他离开勒福尔和卡斯托里亚迪斯等人，更多地从弗洛伊德和马克思的思想中吸取思想养料，特别关心社会和文化问题，集中探讨了思想创作及美学问题。他引用马克思的政治经济学原则，并同弗洛伊德的潜意识性欲学说结合起来，完成了他的博士论文《论述和形象：一篇美学论文》（*Discours, figure: un essai d'esthétique,* 1971）。然后，他又同德勒兹等人一起，从马克思、弗洛伊德和尼采哲学的角度，对人的欲望，特别是性欲的重要作用给以充分的注意。他将弗洛伊德、尼采同马克思思想相结合的结果，发表了《性动力经济学》（*Économie libidinale,* 1974）。他在上述两部著作中，无情地批判他以往的两位朋友：勒福尔和卡斯托里亚迪斯。利奥塔显然已经对社会主义革命运动不感兴趣，只考虑从文化方面深入分析和批判当代社会，试图从中找到一条克服资本主义社会危机的道路。他认为，资本主义社会的根本危机是文化问题和人的思想认识问题。他在《从马克思和弗洛伊德偏离》（*Dérive à partir de Marx et Freud,* 1973）一书中，明确地表示他同马克思和弗洛伊德的关系：既从他们那里获得启发，又超出他们的原有观点。他认为，马克思理论中所倡导的"解放"运动，其本身是以一种对极权主义的崇拜作为基础的。他决定批判马克思这一部分思想，更多地发展马克思没有来得及全面展现的文化批判观点。他从马克思那里获得了批判的力量和灵感，而从弗洛伊德那里吸取了性动力（libido）的概念。但利奥塔认为，马克思只集中批判社会经济和政治的层面，缺乏对于文化更深入的分析，同时忽略了人的内心情感的复杂性及创造性；而弗洛伊德过多

① Lyotard, "Note sur le marxisme", In *Tableau de la philosophie contemporaine,* Paris. Fischaber. 1956: 57.

地强调性欲的动力学，缺乏对于整体社会的分析和批判。因此，利奥塔决定对马克思和弗洛伊德进行必要的修正和补充，并把他们的思想更多地同尼采的思想结合起来，使之更彻底地同传统思想和文化划清界限。

利奥塔在改造弗洛伊德和马克思思想的同时，也同当时其他法国思想家一样，从结构主义那里获得了必要的启示。结构主义至少在批判传统主体观方面取得了很大的成果。利奥塔进一步揭露传统主体概念的虚空性，并把它同传统道德及各种意识形态联系在一起，指出它同统治阶级思想的紧密关系。当然，利奥塔并不采用马克思的阶级概念，而是以结构主义的观点，强调社会阶层的区分对于思想统治的决定性影响。利奥塔在《冲动的装置机器》（*Des dispositifs pulsionnels*, 1973）一书中，强调所谓“体系”是传统思想和文化用以表达统治者权力意图的叙述手段，体系所贯彻的是，以知识理论形式所体现的社会利益关系的调整逻辑。因此，必须以新的表达方式取代“体系”。这个同体系根本对立的新因素，就是“性动力装置”（dispositif libidinal）；它无非就是人的自然情感心理能量的释放、捕捉和交换的组织。在这里，利奥塔已经明白地提出了他后来所坚持的基本思想，这就是他反对传统“大叙述”（grand récit）体系的新符号论。他指出，一切经济活动，都是互相交流的能量的表现。他极端重视弗洛伊德的能量（energie）概念，将弗洛伊德原来用以表现性动力的能量概念，改造成具有信号结构力量对比的关系网，并结合当代社会沟通活动的特点，强调能量足以构成社会活动及各种社会运动的动力。在当代社会的沟通中，能量转化成各种信息和信息结构及容量。所以，符号及信息的交流实际上就是能量的较量和均衡化过程。人类社会的平衡或稳定，主要决定于整个社会能量交换的过程及其结果。他认为，一切信号（signe），并不只是单义或多义的，而且也是“二重结构”（duplice）。因此，一切信号都是一种张力关系，因而也就是可以产生能量的机构。它不可避免地成为不断向内和向外扩张的原动力。传统理论就是看不到推动思想发展的这个原动力，才将思想的创造性误导成为一系列理论上、美学上和经济学上的体系。利奥塔明确地摒弃传统的虚无主义和批判方法，反对一切类型的辩证法，包括黑格尔的思辨辩证法、马克思的唯物辩证法和阿多诺的“否定的辩证法”。同时他也否定一切主体哲学，包括已经进行某种改造的现象学主体哲学和拉康的主体精神现象学。从这一时期利奥塔的著作中，我们可以看到已经形成的“欲望政治”（le politique du désire）和“欲望哲学”（la philosohie du désire）的轮廓。

与此同时，利奥塔还非常重视美学理论。他在这一时期以“性动力装

置”范畴为基础，提出了完整的新美学概念，对当代法国美学思想的创建和发展做出了重要贡献。他1971年完成的博士论文《论述和形象：一篇美学论文》就是一部研究美学的专著。在他的这篇论文中，利奥塔指出，在论述环境文本中，仍然存在另一种的论述，这就是以“形象的空间”（l'espace figural）的形式所表现的论述。它本身无疑是形象，但它又隐含着某种“力”（la force），某种同欲望密切相关的力。这种以形象形式呈现的论述，就其理论层面来说，不是同一般论述相对立（opposition），而是相区别（différence）。这类同欲望相关的形象论述，作为一种力，往往不知不觉地影响着“再现”（la représentation）。利奥塔在这里首次明确地将艺术作品中的形象（包括图形、形式及表象等）看做特殊形式的论述，并同一般论述一样，在艺术作品中发挥其不可或缺的社会功能。尤其值得指出的是，形象式的论述同欲望之间的特殊密切关系。因为形象论述同欲望之间存在着密切关系，它作为一种“力”，在相当大的程度上比艺术作品中的一般论述更能征服人心，并加强了艺术作品的魅力。利奥塔还指出：由于艺术作品包含着形象和一般论述两种不同形式的论述，因而艺术作品具有欺骗（déception）和批判（critique）双重功能。

在第三阶段，利奥塔系统总结了后现代理论。他1979年发表的《后现代状况》一书就是这一时期的代表作。我们将在以下专门分析他的后现代思想。他在这一时期还发表《变革者杜桑》（*Les tranformateurs Duchamp,* 1977）、《异教徒的指示》（*Instructions païennes,* 1977）、《异教徒基本知识》（*Rudiments païens,* 1977）、《震撼的叙述》（*Récits tramblants,* 1977）、《太平洋之墙》（*Le mur du Pacifique,* 1979）以及《论正义》（*Au juste,* 1979）。利奥塔在这一时期，将他的后现代理论运用于社会正义问题，将维特根斯坦后期的语言游戏（jeu de langage）理论作为基本模式，深入探索后现代社会正义的运作机制。同时，他开始大量地研究后现代社会的美学问题，对绘画等艺术作品进行新的探讨。

20世纪80年代以后是利奥塔思想发展的最后阶段。在这一时期，他继续扩展他的后现代思想观点，发表了一系列重要著作，包括《绘画的部分》（*La partie de peinture,* 1980，与马谢洛尼合著）、《阿尔伯特·艾默的近作中由色彩建构的时间》（*La constitution du temps par la couleur dans les oeuvres récentes d'Albert Ayme,* 1980）、《论区分》（*Le différend,* 1983）、《绘画对经验的扼杀》（*L'assassinat de l'expérience par la peinture,* 1984）、《知识分子的坟墓及其他论文》（*Tombeau de l'intellectuel et autres papiers,* 1984）、《判断的功能》（*La faculté de juger,* 1985, 与德里达等人合著）、《向

儿童们解释的后现代》(*Le postmoderne expliqué aux enfants*, 1986)、《热情：对于历史的康德主义批判》(*L'enthousiasme: La critique kantienne de l'histoire*, 1986)、《海德格尔与“犹太人”》(*Heidegger et les《juifs》*, 1988)、《非人》(*L'inhumain*, 1988)、《阿尔及利亚的战争——1956—1963年论文集》(*La guerre des Algériens Ecrits 1956—1963*, 1989)、《长途旅行》(*Pérégrinations*, 1990)、《对于崇高的分析讲演录》(*Leçons sur l'Analytique du sublime*, 1991)、《关于童年的讲演集》(*Lectures d'enfance*, 1991)、《游泳的天使》(*L'ange qui nage*, 1995)、《语言与自然》(*Langage et nature*, 1996)、《马尔罗的签署》(*Signé Malraux*, 1996)、《布洛格绘画中的姿态分离》(*Flore dancia: la sécession du geste dans la peinture de Stig Brogger*, 1997)、《由于色彩是一种尘埃》(*Pastels / Pierre Skira: Parce que la couleur est un cas de la poussière*, 1997)、《绘画对经验的扼杀：摩诺里》(*The assassination of Experience by Painting, Monory; L'assassinate de l'expérience par la peinture, Monory*, 1998)、《法规之前和之后》(*Before the Law, After the Law: An Interview with Jean-François Lyotard conducted by Elisabeth weber*, 1999)、《喑哑的房间》(*Chambre sourde*, 1999)、《奥古斯丁的忏悔》(*La confession d'Augustin*, 1999)及《哲学的贫困》(*Misère de la philosohie*, 2000)等等。由于利奥塔明显地成了后现代主义思潮的代表人物，1985年巴黎蓬皮杜文化中心(Centre Georges Pompidou)举办有关后现代文化的展览会时，特地邀请他担任该展览会的总设计师和总负责人。1984至1986年，利奥塔继德里达之后被法国政府任命为巴黎国际哲学研究院(Collège International de Philosophie)院长。由于利奥塔在理论上的卓越贡献，美国加利福尼亚大学授予他荣誉博士学位，耶鲁大学和约翰·霍普金斯大学也邀请利奥塔担任讲座教授。

从利奥塔晚期作品来看，他显然越来越关注艺术。利奥塔认为，后现代艺术的产生和发展，并非单纯限定在短促的特定历史阶段内。后现代艺术的创造、形成及其变化，经历了漫长的历史时期。利奥塔指出，早在启蒙时期，就已经出现具有后现代倾向的艺术家和思想家，他们当时对启蒙思想的抗拒和批判，为后来的后现代主义的发展奠定了基础。在他看来，后现代主义的思想先驱们所提出的早期观念，不但孕育了后现代艺术，而且也有利于并推动着西方文化思想从启蒙思想家的框架中解脱出来。

二　纽曼艺术中的崇高

在艺术理论方面，利奥塔专门对“崇高”问题进行思索，对后现代艺

术的创作做出了贡献。

崇高的主要性质在于，“即席在场”地显现观看者对其面对的崇高现象的特殊感受，观看者本身把经由长期经历而隐秘、细腻地形成的内心世界，通过观看瞬间的奇特遭遇，淋漓尽致地涌现出来，形成一种对于“在场显现”的现象前所未有的超越性愉悦感。

后现代艺术的重要代表人物纽曼在1950至1951年画出《英雄人物的崇高》（*Vir heroicus sublimis*）。接着，1960年，纽曼又连续创作雕塑《此地1号》、《此地2号》、《此地3号》以及油画《不在此地，此地》和另一对同名画作《Be》，均题为《此刻》。这一组艺术作品都环绕崇高，试图将艺术家在不可把握的一瞬间所产生的复杂美感集中到一种神秘的精神现象的共时显现。

利奥塔围绕崇高概念开展对艺术的研究。崇高本是西方美学史上的重要概念，但近二百年来逐渐被人们所忽视。自后现代艺术迅速发展以来，艺术家才恢复了对崇高的重视，并为此开展了广泛的讨论，也为当代艺术的发展开辟了新的视野。

利奥塔结合杜尚、纽曼、瓦莱里奥·亚当弥（Valerio Adami）、达尼尔·布伦（Daniel Buren）、艾丁格尔（Bracha Ettinger）、塞尚及瓦西里·康定斯基等人的艺术创作及其作品，具体论述了他的崇高观。

利奥塔具体地分析了传统的崇高观，并在反思早期崇高观的基础上，阐述了后现代的崇高观。

利奥塔认为，在早期的崇高理论中，最深刻的莫过于康德的论述。“崇高”本来意味着人们面对令人尊重、敬仰、惊心动魄及令人神往的伟大无与伦比的对象时的那种激情，它远非单纯是感受，而是一种事件所激荡的情操，在一个特殊的瞬间中，把人的秉性情感的生命感受与遭遇到的宏伟外景环境所带来的激情结合在一起；所以，它既是难以控制的出自内心的情操，又是经漫长内在化过程所累积的心酸苦难精神压缩品与伟大形象本身的自然涌现相互碰撞所产生的奇特精神产物。换句话说，它既是人的内在本质在一刹那的体现，又是外在感人形象突然“在场”出现的震撼感受，也是审美者内心精致化情感的敏感性与外在奇美事物瞬间碰撞的精神回响。因此，崇高不只是一个令人震慑、惊恐和仰之弥高的客观对象的骤然涌现的心理冲击产物，而且也是面对崇高对象的人本身发自内心的优越感，一种敢于、勇于面对它的人的超越欲望、并试图使之转化为自身精神财富的意向的集中表现。在这种情感中，凝聚了前期一切情感感受的沉淀性转化物，包括一切最震慑性的哀呼、伤感、寄望、悔恨、感恩、怀念

以及痛心疾首等心理沉淀，它们经长期累积和相互转化早已同生命体的内在精神重叠在一起，因此也早已转化为生命活动的一种能力。

康德曾经把崇高归入合目的性的范畴，主要是指它符合人性中那种追求美和善的内在情感的高尚秉性。因此，崇高既不属于纯粹的知性概念，更不属于一个感性直观，因而也不是理性概念，根本不带有任何知识原则。它是一个判断力概念或起源于这样的概念，并具有表象和判断力相关的主观合目的性[①]。所谓主观的合目的性，结合康德以往对于人的最高尊严的论述，就是指人自身维护其生命的自由生存权的最高努力，是人所独一无二固有的生命目的本身。人的生命没有别的异于其自身生存所关切的目标的目的，而人的生命所追求的生存只是生命的自由展现而已。一切非生存本身的追求，尽管也包含功利的因素，但始终服从于生命自身的最高自由。为此，人的生存从其内在的生命意向性开始，就无条件地选择"无目的的合目的性"，即只为有尊严的生存本身而活。

所以，崇高的存在，意味着我们的精神心理内部具有一种奇妙的功能和判断力，它是一种超越感官的一切尺度的能力。"就像审美判断力在评判美者时把想象力在其自由游戏中与知性联系起来，以便与知性的一般概念协调一致那样，它也在把一个事物评判为崇高时，把同一种能力与理性联系起来，以便主观上与理性的理念协调一致，也就是说，产生出一种心灵情调，这种情调是与确定的理念（实践的理念）对心灵的影响所会造成的那种心灵情调是相对称的，也是能够与之共容的。"[②]

康德对崇高的复杂性的分析，对后现代主义具有重要意义。康德明确地把崇高的情感与审美的情感加以区别，并指出："心灵在自然里面的崇高者的表象中感到激动，而它在对自然的美者的审美判断中则是处于平静的静观中。"[③]

"激动"是一种生命的激情。正如康德指出："心灵的激动，特别是在其开端那一刹那，乃是一种震动，它是对于同一个客体迅速变换的排斥和吸引。"[④]在这里，康德强调了崇高中所包含的心灵激动的矛盾性，某种悖论性的心情，表现出激动者既深受感动而崇敬对象，产生使自身倾倒于对方的神圣性时憧憬万分的心情，可是又产生排斥心情，不甘心于使自身简单地停留在归属感的范围，而是试图超越它，促使观看者由衷地形成自我创新的奋不顾身精神，深信自身有能力在当下事件的引导下实现一种自我

① Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 1790: 248.
② Ibid.: 256.
③ Ibid.: 258.
④ Ibid.

提升，达到高于现实的审美境界。

康德深刻地指出：由崇高所产生的主观想象力在其直观的把握中，一方面跃跃欲试力图越界，另一方面却感受到面临一种无底的深渊，使之担忧自身会失足于深渊之中。只不过人性本身并不由于这种悖论性的情感而后退或彻底畏缩，而是很自然地从悖论中寻求一种新的超越可能性，这就是"使想象力和知性在对美者的评判中，通过其一致性而产生心灵力量的主观的合目的性"[①]。

显然，康德很清楚地指出了人性的合目的性与崇高的自然汇集，强调崇高感之重要性在于，揭示出人的审美意识的超越性。康德强调指出：在崇高中，审美者的情感是一种激动，它在本质上是"在一个对象上关于审美判断能力的一种不快情感，而这种不快感在其中毕竟同时被表现为合目的性；它之所以可能，乃是由于这种特有的无能揭示出同一个主体不受限制的能力的意识，而心灵唯有通过前者才能对后者做出审美的判断"[②]。

在康德看来，"审美的反思性判断力的判断，无论是对崇高者的愉悦，还是对美者的愉悦，都必须在量上表现为普遍有效的，在质上表现为无兴趣的，在关系上表现出主观的合目的性，在模态上把这种主观的合目的性表现为必然的。……但是，在这里，由于能够归于我们称之为崇高的那些东西的无形式性，我们就从量开始；量是关于崇高者的审美判断的第一个契机"[③]。而且，崇高的分析论还有不同于审美分析论的地方，那就是必须划分为两种分析，即数学的分析和力学的分析。

所以，在《判断力批判》中，康德把崇高分析成两种崇高经验：其一为"数学的崇高"，其二为"力学的崇高"。前者感受到自身无法把握自己所面对的对象整体，意识到通常善于把握有限事物的理性与寻求无限的想象力，在这里突然发生了分野和冲突，以致使我们感到自己正面对一个大大超过我们的"无可计算的事物"；后者感受到自身因面对不可测量的强大事物而可能受到的威胁和危害，只是由于这种情感仍然属于一种审美经验，所以，它不同于个人所遭遇的实际危险，它是审美感中的焦虑和担忧，由此促使心灵产生惊愕，并进一步导致超越的欲望。在这种情况下，虽然我们意识到我们所面对的是一个无法感知的宏伟事物，但我们又即刻意识到自身有充分可能超越它。这就是说，由于力学的崇高感，我们尽管意识到一种危险，但立即又意识到我们并非单纯是物质性的存在，而是精

---

① Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 1790: 258.
② Ibid.: 259.
③ Ibid.: 247.

神性和道德性的生存者，是一种可以独立存在和自我决定的本体，是超越于感性世界、并属于智性世界的存在者。

利奥塔高度赞赏康德的上述看法，不但强调人的理性能力，而且主张人还有超理性的能力，可以不通过概念直接把握崇高。利奥塔认为，世界是高度和极端复杂的，单靠理性和概念是无法掌握人生的奥秘，也无法鉴赏美妙的世界。利奥塔认为，恰好在崇高的感受中，证实了我们的理性与想象力之间的矛盾性和不适宜性，也见证了我们的生命自身以及整个世界的差异性。

除此之外，利奥塔和后现代主义者实际上又把崇高的一切性质归结为时间本身的神秘性。时间的神秘性包含着它的创造性；唯其含有神秘性，时间才有创造性，而且是一种难以把握和表达的创造性！关于时间的创造性及神秘性，纽曼曾经在他的《崇高是此刻》和《新美学弁言》中指出：创作并非寻求空间结构的审美结合，而是尽力把握对于时间的感受。

纽曼的朋友赫斯（Thomas B. Hess）曾经认为：纽曼的“时间”，指的是古犹太人所说的“哈玛空”（Hamakom），专指“那儿”，是一个表示地点性和位置性的语词，因为在最古的时候，犹太人感恩于上帝赐予犹太人一个生存的地方，一个称为犹太的地区，犹太人才怀着感恩的赤诚之心，敬仰上帝，试图永远感激上帝对他们的恩惠，因而创立了感恩上帝的宗教，即“犹太教”。所以，犹太人从创建和信仰犹太教开始，就强烈地意识到这宗教乃是具有强烈地理性质的宗教，是居住在犹太这个特殊地区的特殊民族犹太人的宗教，是他们感谢上帝赋予他们生生不息于此的怀恩情感的集中表现，是他们对上帝的神圣感情的流露。因此，犹太教自始至终就是以下三大因素的融合：（1）一个神，即西奈的神；（2）一个民族，即以色列民族，以及（3）上帝赐给的这个圣地。犹太教的历史，就是上述三位一体的历史。它要求：先知的预言和收受预言的民族是紧密不可分离的；从此，这个民族的灵魂、语言、心理、习惯和文化，都必须与培养他们成长及其生存的土地建立永不可破的联系；民族和土地的关系带有不可替代的强制性质。这个民族如果叛逆不忠，就会被驱逐出它的土地，同时也失去它的神。因此，一个神、一个民族和一块土地的相互结合，是犹太教的特殊性及其文化的特殊性的基础。正是在这里，隐含了从此地到此刻转化的可能性。

犹太人把对于地方的敬仰转化为对时间的敬仰，从那个神圣的此地突然地转变成此刻，并在此刻中运载着神秘的时间信息和创造性的时间瞬

间，从而把过去和未来统统转化为一种此刻正在到来的浓缩型事件。许多研究犹太教历史的历史学家，在穿梭于以色列历史空间和历史时间的过程中，逐渐感受到一种新的量度，这就是一种奇妙的不可能性的量度。这种不可能实际上也就是永恒性的另一种存在方式。

早在犹太教形成时期，作为犹太教来源的希伯来《圣经》，即被称为“托拉”（Torah）的《摩西五经》(《创世记》、《出埃及记》、《利未记》、《民数记》和《申命记》)，已经很明确地强调了地点和信仰以及时间之间密不可分的关系。托拉讲述了世界的创造以及上帝将亚伯拉罕、以撒和雅各的子孙视为上帝的子民。据说，这些子民最初是在迦南地区形成的，而迦南被说成是上帝赐给亚伯拉罕及其后代的圣地，迦南也因此被称为“以色列”。所以，当上帝给以色列人许诺土地的时候，实际上已经隐含了生存空间与时间的紧密关系，这就决定了犹太人作为上帝的子民必须经历流亡和返回的历程，在生存空间的变动和生存时间的流连忘返中，把握神的真正旨意，体会到生存经验的丰富性、反复性及艰苦性，同时也考验他们对上帝的忠诚程度。只要以色列人忠于他们与上帝的约定，以色列这个地方就会属于他们，他们也会欣欣向荣；如果他们违背托拉，即违反他们与上帝的约定，他们就会失去以色列这块土地。对以色列人来说，他们的历史之所以重要，主要是必须牢记那些能够产生震撼性事件的历史时刻，因为这些历史事件正好在一个短促、断裂和转折的瞬间中，记载了以色列人出走又返回的经验，正是在这里，出现了把空间的变化与时间的集中浓缩联系在一起的可能性。

但是，利奥塔在他的《非人》中所论述的崇高，主要是围绕“在此刻呈现中的正在到来”的事件性因素，强调一种机遇和即刻存在的那种本真状态的快感和创造性力量。利奥塔认为，最可贵的，是“正在到来”的时间性的不确定性，是它的可能性，这一切使正在到来的事件具有创造的前景，也给予一切生存者一种进行创造性创作的勇气，给予生存的赌注，从而也使生存成为非固定和非僵化的活动性动态结构，成为一种充满希望和给予机会的存在动作。这就是艺术的本质。

第二节　福柯

福柯是一位“怪人”，一个“异数”。他拒绝官方赋予的任何身份，也不寻求固定的理论体系。所以，福柯本人并不承认他是一位后现代主义者。我们将他纳入后现代主义者的范畴，是根据他实际实行的理论思想及

其特殊风格。实际上，他的思想几乎成了一切后现代主义者的理论基础。

福柯是当代法国新尼采主义（Néo-Nietzschéisme; Néo-Nietzschéenn-isme）和后结构主义（post-structuralisme）思想最重要的代表人物。正如他自己一再强调的，他是从结构主义思想出发的；正是结构主义思想，启发他将思考的重心从“主体”转向语言，并透过对于语言的研究，注意到语言的实际社会应用比语言本身更重要。他认为，语言的基本问题，不是语言本身的形式结构，而是它在社会实际应用中同社会文化因素的关联，是语言论述的结构及其操作技巧、策略的问题。正是在这里，集中体现了社会权力同知识、道德之间紧密而复杂的勾连，隐藏着解决整个西方社会文化奥秘的钥匙。因此，福柯在解构整个西方社会的社会制度及文化思想性质的时候，集中研究了语言应用中的“论述”（le discours）问题。福柯把论述问题当成整个西方社会文化制度的核心，西方整个社会文化制度之所以能够如此有效地维持和运作，主要是以某些“论述”的形成和扩散为基础。

论述虽然是语言应用的结果，但它远远超出了语言的范围，成为最根本的社会文化问题。所谓论述，简单地说，就是在特定社会文化条件下，为了一定目的而说出或写出的论证性话语；它不只是说和写的问题，而是伴随着说和写的过程所进行的一系列社会文化操作活动。论述的这种性质，使它的出现，成为脱离不了说话和叙述关系、脱离不了社会文化脉络以及脱离不了其全部前因后果系列的一种“事件”（L’événement; the Event）。论述不只具有严格的语法和逻辑的结构，而且，它本身就是具有社会文化意义的事件。在对于论述的分析和解构中，福柯尤其集中研究了作为论述体系的当代知识，将知识当成西方文化中最重要的因素加以解剖，发现其中影响着整个西方文化发展的关键问题。

福柯一生，经历从法国西部边陲城市普瓦捷（Poitiers）到中心巴黎的空间转移过程，经历从医学、精神治疗学到哲学、到社会文化一般研究的学术领域不断扩大深入的探索过程。随着他所处的社会环境和思想精神活动领域的转移，他原本固有的天才基因，终于脱颖而出，震撼着他周在的所有同时代人。从思想成熟直至逝世为止，短短的三十多年里，他成为本世纪最重要而又最具争议的思想界风云人物。

他以其特殊的思考模式、独特的创造性发问方式及深具启发性的探索过程，将法国、甚至西方各国当代思想界，导向一个新的思考方向，有助于扭转正处于危机中的西方现代性文化的发展进程，推动着正处于世纪末新转折点的西方文化的整个历史重建工程。

福柯的一生是在叛逆中度过的。他的叛逆表现在生活方式、个人性格方面，表现在他对于学问和知识的态度上，也表现在他的思想模式、思考方法以及理论研究的特殊过程中。同时，他对于现实的社会问题、矛盾及各种危机，始终保持着一种敏感的态度，使他从成年起，就积极地参与社会改革和社会抗争运动，同他所同情和支持的社会阶层站在一起，以激进的方式表达他的立场和观点。即使当他已经成为法国最高学府法兰西学院的院士时，他仍然表现出与一般知识分子不一样的叛逆精神和标新立异的特质。首先，他的生活方式和成长过程，从他的少年时代起，就显示出非同凡常的特点。他喜欢孤独，独树一帜，不愿随波逐流。在多数情况下不轻易发言，总是默默地思考问题，表示怀疑。特殊的思考方式使他从少年时代起，就同整个社会文化制度以及一般社会文化习俗格格不入，致使他感受到沉重的压力，两次产生过试图自杀的念头。他对于学校中所受到的教育以及各种书本知识，往往抱着怀疑的态度，总是试图在原有的叙述和论证方式中寻求瑕疵和问题。他喜欢以“另类”的方式进行思考，提出许多与传统叙述和论证方式相反的方案，对于既定的规则和各种原理进行颠覆式的钻研和解构。对于一般的理性力量，他保持清醒的思索自由态度，试图发现被称为理性的背后所隐藏的可能秘密。

他在巴黎亨利四世高中（Lycée Henri IV）时期的哲学导师，就是当时著名的法国黑格尔哲学专家让·伊波利特。让·伊波利特后来对别人谈到福柯时说，福柯是一位思想天才；他所想到的东西，别人总是无法轻而易举地理解到。进入巴黎高等师范学院之后，福柯的导师先后是阿尔杜塞和康吉兰（Georges Canguilhem, 1904—1995）。前者是当时最具影响力的结构主义马克思主义者；后者则是当时主持全法国大学教授职务资格审查及分配的教职委员会的主任委员。康吉兰不只是一位德高望重的学者，而且也是法国学术界掌握相当大权力的实力派人物。他原本是知识史、思想史和科学史研究领域的学术权威。正是他带领福柯，不只是探索西方知识发展的奥秘，而且使他懂得并学会如何在学术领域中玩弄权力策略，以攀登知识殿堂的顶端。康吉兰在福柯考取大学教授资格文凭时对他说：“我相信，你有足够的才能去面对你今后所将要遇到的学术环境以及各种问题。”

在20世纪50年代，当黑格尔主义由科耶夫和伊波利特带头而盛行于法国学术界，当存在主义由于萨特的宣传而流行的时候，福柯不愿意随波逐流。为了选择一条叛逆的道路，为了标新立异，他竟毅然决然地使自己

成为“尼采主义的共产主义者”（communiste nietzschéen)。他对这一段经历是这样说的：“关于马克思主义的文化，我想在另一个时间里谈论。目前，我倒要指出一件令人惊讶的事情。我们对尼采和巴塔耶的兴趣，并不等于采取一种疏远马克思主义和共产主义的方式。对于我们来说，这是进入共产主义的唯一道路。抛弃我们生活在其中的世界，使我们理所当然地对黑格尔主义哲学很不满意。我们在当时，正寻求另一条不同于马克思主义所标榜的出路。所以，在50年代，在我们尚未充分认识马克思的情况下，为了拒绝黑格尔主义，也为了不接受我们所不喜欢的存在主义，我才加入法国共产党，成为‘尼采主义的共产主义者’。我当然很清楚，这确实是令人活不下去，而且也是很奇怪的。”①但是，福柯也承认，他和许多其他法国青年知识分子一样，由于革命和叛逆的激情，他们可以迅速地成为共产党人，也可以出于同样的理由，又很快地离开法国共产党。

福柯是一位大学教授、知识分子和作家。但他是一位非同寻常的教授，一位与现代知识分子完全决裂的异类知识分子，一位充满矛盾和悖论的作家。他的人格、思想、行为、创造、情感和作品，乃至他的一生，都是无与伦比的。他不仅在当代法国思想界，而且在整个人类文化和思想界都具有绝无仅有的杰出地位。离开他去世的年代越久，他的思想越显示出其伟大和深刻性。

福柯思想的整个发展过程，始终充满着不断创新的活力，他的各种思想及基本范畴，永远处于变化之中，永远隐含着导向更深一层变化的可能性因素。不但他自己因酷爱思想自由而永远试图跳脱原来的界限，而且他的思考重点也像新生事物一样永远求变，以致他自己和他周围的人，都异口同声地称之为“不可界定的人”。他在谈到自己时说：“‘我是谁？’(qui suis-je?)，这是只有警察才感兴趣的问题。”他不但不愿意被别人界定，也同样不愿意被自己所界定，因为他的真正本质是自由。

这位“不可界定的人”，有他自己引以自豪的不断更新的思想逻辑，也有一系列不断变动的思想重点和概念，这使他的思想过程本身，成为当代思想发展的重要原动力，成为当代整个思想机器不断运转的发条。

福柯的理论思考，从一开始，就是从产生“正常/反常”二元对立、并把“反常的疯子”排斥到社会边缘的现代精神治疗制度的批判出发，他深刻地指出：现代社会颠倒黑白、混淆是非的文化体系，正是从现代社会将原本正常的人迫害成异常的精神病患者的残酷事实开始的。现代社会究

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: IV, 50.

竟怎样将社会划分成正常和异常两大部分？又怎样将这种荒谬的划分变为合法的制度？它是如何进行正当化论证的？靠什么力量维护这些人为的、而又带强制性的区分制度？福柯认为，最关键的是靠一种看不见的、然而又非常有效的语言论述的普遍性力量。因此，揭示现代精神治疗制度，揭示论证其正当化的现代精神治疗论述体系的性质及其实际运作程序，可以成为解开现代社会和文化的奥秘的钥匙。

福柯的整个思路，从一开始确定了这个总目标之后，除了随着步步深入致使其批判重点发生变化以外，一直遵循着尼采的“深入破坏，彻底摧毁”的基本原则，在西方文化史的河床上，凿出了一个又一个孔洞，并试图透过这些被揭穿的空洞，对整个西方传统社会文化体系进行爆破性的解构。1961 年写出的《疯癫与文明》，就是他第一本研究知识考古学的著作。这本书在同笛卡尔和尼采的对话中，对于传统文化区分“理性”（raison）、“非理性”（déraison）和“疯癫”（folie）的基本原则进行不妥协的批判。接着，在 1963 年写出的《临床医学的诞生》和 1966 年写出的《词与物》中，他先是用“知识考古学”，接着又与“道德与权力系谱学”并用，逐一挖掘作为现代西方人文科学基础的语文学、政治经济学与生物学的深层结构，解析作为西方现代知识基础的“话语”和“论述”的本质，揭示了现代西方人文科学的核心概念“人的主体性”的空虚性。他继尼采宣布“上帝已死”之后宣布“人已死”的口号，试图彻底颠覆传统文化的人文主义基础。然后，他以“监狱这个规训社会的最高典范”（la prison comme sommet de la société disciplinaire），集中揭露传统社会如何通过知识同权力的相互扭结而对人的身体和心灵两大方面进行规训和镇压，从知识层面的解构，转向更实际的传统镇压规训制度、监禁机构和道德思想训导体系，集中揭露监狱制度和思想控制对于人的身体和心灵进行残酷迫害的实质，批判权力和知识的勾结如何将人自身的地位加以扭曲和折叠的权术诡计，从语言和理论层面的解剖，转向对知识和道德实践策略手法及权术运用方面的揭露。最后，从 1976 年起，福柯转向“性史”的研究，转向形构西方人主体身份和主体地位最核心的问题，这就是整个社会、文化及其统治者如何促使每位个体社会成员规训自身，使每个人在社会生活和文化活动中，都意识到整个社会及其统治者对其自身所提出的要求，并在实际活动中按照标准化的规范约束和形塑自己而实现主体化。福柯将这一研究内容及其过程称为“关于我们自身的历史本体论”。在这里，福柯触及西方传统道德中禁忌最多而又最虚伪的性的问题，试图以一种新的“生存美学”方法，径自捣毁西方文化的主要源头之一，即基督教道德观

念和价值观。

福柯在58岁时因艾滋病而去世，他短促的理论批判并未能彻底完成他原先预定的总目标。所以，迄今为止我们能看到的福柯发表过的著作，只能表现他部分的理论改造计划；也使福柯的理论批判难免给人一种不系统、不完备的印象。但是，福柯的批判火力毕竟痛击了传统文化的要害处，以致在他的影响下，整个后现代主义者也对传统西方文化全面出击，在福柯开创的“成问题化”（problématiser）思考模式的启发下，后现代主义者在同传统西方文化和现代文化周旋、并不断对之吞噬的过程中，持续地提出问题，进行一种具有后现代风格的无目的的自由创造游戏活动。

历经福柯等人批判和破坏的西方现代文化，从60年代到70年代，短短的十年间，其价值受到了彻底的怀疑，其基础遭到相当程度的颠覆，其结构也遭到了拆解。但由于福柯等人只能专心于批判和否定，还没有足够的时间拿出积极的建设方案取代被破坏的旧传统，这些文化叛逆者们自己也感到：除了继续佯装狂欢在虚空中以外，没有别的办法去回避那些已经谈论过的理念和梦想的再生产，也没有办法去避免其狂欢的永恒复归。

这不能归咎于福柯一个人，同样不能归咎于福柯那一代的后现代和后结构主义的思想家们。他们，作为对西方传统文化叛逆的思想家，至少已完成了其全面批判传统文化的带头使命，继承自上世纪末由尼采、马克思和弗洛伊德三位怀疑大师所开创的批判西方现代文化的历史使命。更重要的是，福柯这一代思想家，是在西方世界自20世纪中叶进入空前繁荣和技术发达的时代里，发出对被盲目崇拜的西方现代文化的批判号角的。他们身处西方社会，最深刻地感受和理解到西方文化骨子里的实质精神；在全世界对于西方现代文化的一片赞颂声中，敢于喊出最强硬的反调，把批判矛头直指西方文化的灵魂所在，直指其深处的病灶所在。这一切并不是偶然的。

福柯的思想发展非常复杂，这不仅是因为他所探索的领域包括了整个西方社会的根本问题，跨越了许多正常的学科界限，而且，还因为他本人始终都不愿意使思想维持在固定不变的思考方向上，不愿意使自己陷入一种受外界力量限定的框框之中，不愿意将自己套入自我限定的思路和方法之中。因此，他采取了极其特殊的研究方法，不论就其研究对象还是领域而言，都是难以用当代通行的科学分类方式加以分析。

福柯一再承认他的思想及研究对象的变动性。在同意大利记者特龙巴多里（D. Trombadori）的交谈中，他谈到自己思想的变动性：“我完全意

识到，不论在我所感兴趣的事物方面，还是在我所思考的问题方面，我始终在变动着。我从来都没有思考过同一个事物，主要原因是我把我的书，当成我尽可能完满的经验。一种经验，就是指某种有关人从其自身中走脱出来而发生变化的事物。假如我是在我开始着手写以前，就应该写一部表达我所思考过的问题的一本书，那么，我永远都没有勇气来完成。我之所以要写一本书，只是因为我还不能准确地知道该如何思考我所意欲如此思考的事物。因此，我所写的书改变着我，也改变着我所思考的东西。每本书都改变着我在完成前一本书时所思考过的东西。我是一位实验员，而不是一位理论家。我所说的理论家，是指那些或者通过演绎，或者通过分析的途径而建构一个一般体系的人，而且，他们往往对于不同的领域都始终采用同一种方式。我的情况不是这样。我是一位实验者，指的是我是为了改变我自己，为了使自己不再像以前那样思考同一个事物而写作。"[①]同样地，福柯还强调：当他写一本书时，他不但不知道在最后他将怎样想，而且，他甚至也不知道他将采用什么方法去写。[②]他认为，他所写的书，都是探索性的书（livres d'exploration）和方法性的书（livres de méthode）。[③]这表明：福柯进行写作的目的，不是建构一种系统的理论体系，也不是遵循同一种方法。他所写的书，一方面是为了探索，另一方面是为了开创一种新方法。

但大致说来，依据他所思考问题的性质，根据他所思考主题的类型，大致可以看出他的思想发展有四大阶段：第一阶段（1946—1965）是从事精神治疗史和知识史的研究，第二阶段（1966—1970）转向论述解构和知识考古学研究，第三阶段（1970—1975）则集中研究西方权力系谱学、社会规训制度和监狱史的研究，第四阶段集中研究"自身的技术"和"性"的问题，以人体、思想、行为、文化和权力的相互关联为中心，深入探讨他称之为"我们自身的历史本体论"（Ontologie historique de nous-même）的"生存美学"（esthétique de l'existence）（1976—1984）。

福柯研究的第一阶段，显然是针对较为具体的精神诊疗学知识论述和实践的问题，以便从一个现代社会最典型的学科出发，探讨现代社会是怎样建构自己特殊的知识论述体系，从中探索现代社会的性质及其将人进行区隔、对立和统治的策略途径。他从一开始，就不是为了纯粹的知识史研究兴趣而探讨精神治疗学及其诊疗实践的历史，而是为了探讨：现代社会

---

① Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: IV, 41-42.
② Ibid.
③ Ibid.

为什么以及怎样通过像精神治疗学这样的现代科学，将社会上的人分割成正常和异常，又是以什么样的社会文化条件和手段完成对各个社会成员的分割和统治。

福柯的导师康吉兰在精神分析学和精神治疗学方面的研究造诣和丰富经验，使福柯早期知识考古学研究的重点，集中指向精神治疗学及其诊疗史。从福柯本人的历史文化背景来看，他更有理由首先选择精神治疗学作为知识史研究的第一个领域。他出身于法国西部具有悠久文化历史传统的普瓦捷市一个三代为医的世家中。深受人文和医学传统熏陶的他在巴黎高师准备博士论文期间，对于精神分析学和精神治疗学所固有的学术专业性和制度规范性双重特征深感兴趣。从他思想成熟的1961年起，福柯便明显地开创了一种“考古学”研究的方法，将知识史的分析和探索，从“表面”转向“深层”，集中探索精神治疗学知识论述的特征及其诊疗实践的基本策略。

正如他在《疯癫与文明》、《精神病和心理学》和《临床医学的诞生》中所指出的，精神治疗学所表现的学术性和规范性的双重特征，典型地揭示了近代知识身兼真理标准和实现区隔化的双重功能。如前所述，知识的问题，绝不仅是有关认识真理的问题，而是知识形构中所完成的区分和限定的问题。自启蒙运动以来，现代知识成功地扮演了“追求真理”和“完成区分”的双重角色，但传统知识论往往竭尽全力掩盖现代知识的后一种角色，让人们将其误解为真理的化身。

对福柯来说，像精神治疗学这样的学问，其本身所具有的知识真理性，实际上是它作为一种知识论述所实现的策略产物；而其知识真理性及其客观中立的认知标准化功能，归根结底，是为了更好地发挥它的规范化、制度化、正当化和区隔化的社会功能。所以，相对来说，精神治疗学所具有的上述双重功能和特征，其规范化、制度化、正当化和区隔化的社会功能，是更加重要的。正因为这样，福柯在其所撰写的精神治疗史著作中，将分析的重点置于精神治疗学的规范化、制度化、正当化和区隔化的社会功能上。

第二阶段是对于一般知识论述及其形式、建构条件、实践方式及其同社会文化制度的建构和运作的相互关系的深入探讨。在这一时期所发表的《词与物》一书是他思想发展上的一个里程碑。在这本书中，福柯对于不同时代的知识形构和权力实际运作及道德规范建构的三重复杂关系进行了深入的研究。尤其探索了现代社会形成以来，知识论述基本结构及其实践策略的变化，揭露现代社会透过知识论述来形构现代人的主体性的过程

及其社会运作机制。福柯指出，从16世纪以来，由于整个社会结构、人们思想模式以及权力斗争重点的转变，近代知识论述的基本模式，发生了两次主要的变化。第一次是在16世纪末到17世纪初。第二次是在19世纪。在16世纪末到17世纪初，西方的科学知识主要包括三大领域：普通语法、财富分析和自然史。到了19世纪，上述三大领域的知识演变成为语言学、政治经济学和生物学。福柯认为，近代知识的建构之所以围绕着语言、财富和生命三大主题，是因为近代社会的基本结构及其所主要关切的问题，主要是训练和培养能够按照标准化的要求进行说话、劳动和生活的主体。[①]知识论述在不同历史阶段的断裂性变化，正说明任何知识论述都是某种极其复杂的历史事件的产物。福柯还进一步通过知识考古学研究揭示了人的主体性问题的实质：人的主体性的建构过程，是以表面的个人自由的获得作为一种权术，来掩盖其逐渐剥夺个人自由、实行全面宰制的实质。福柯在同一时期发表的《知识考古学》一书，更集中和具体地论述了他的知识考古学的基本方法。

在第三阶段，福柯将研究精力转向现代知识论述的实践及其策略，主要探讨现代知识论述在监狱建构过程中的具体实践，同时揭露西方社会在其发展过程中所运用的训练自身的“技术”(技巧)。[②]福柯反复强调，知识论述并不只是论述而已，更重要的是它的实践及其策略。西方知识论述在后一方面的实际表现，更进一步将它同社会统治阶级的权力运作和道德说教的计谋联系在一起，从而更彻底地揭露了知识论述的真正性质。在这一时期，福柯还更多地研究了各种宰制、监视和控制自身的技巧。他在当时发表了一系列有关基督教教士权力运用模式（la modalité pastorale du pouvoir）的言论和论文。[③]他认为，基督教教士的权力模式，表面上看似乎同国家机构的集中权力控制趋势相对立，但实际上是对它的一个最有效的补充。

第四阶段可以说是福柯思想发展最成熟的时期。但这一时期，也是他感受到有限生命时间之紧迫性的最紧张的阶段。所以，在这一阶段，他累积了大量的思想研究和思索成果，急于整理却又觉得时间不够，他写作的过程经常交叉地进行，所涉及的问题也繁多而多变不定。但总的说来，他在最后阶段的著作仍集中在性、生命权力、国家权力、自身的技术和我们自身的历史本体论。

---

① Foucault, M., *Les Mots et les Choses, Une Archéologies des Sciences Humaines*.Paris: Gallimard. 1966: 262-320.

② Foucault, M., *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard. 1975.

③ Foucault, M., *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard. 1994: IV, 136-139.

他在四个阶段中的基本著作，包括：《精神病与人格》（*Maladie mentale et personnalité*, 1954）、《疯癫与文明：古典时期的精神病史》（*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961）、《康德人类学的诞生及其结构》（*Genèse et structure de l'anthropologie de Kant*, 1961）、《临床医学的诞生：医疗望诊的考古学》（*Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, 1963）、《雷蒙·鲁塞尔》（*Raymond Roussel*, 1963）、《词与物：人文科学的考古学》（*Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, 1966）、《知识考古学》（*L'archéologie du savoir*, 1969）、《论述的秩序》（*L'ordre du discours*, 1971）、《规训与惩罚：监狱的诞生》（*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975）、《性史第一卷：认知的意愿》（*Histoire de la sexualité, I: La volonté du savoir*, 1976）、《性史第二卷：快感的运用》（*Histoire de la sexualité, II: L'usage des plaisirs*, 1984）及《性史第三卷：对自身的关怀》（*Histoire de la sexualité, III: Le souci de soi*, 1984）。在他逝世之后，他的学生和朋友将他生前来不及整理和发表的言论及著作收集成《言论与写作集四卷本》（*Dits et écrits, I-IV*, 1994）。最近几年，还陆陆续续地出版了他的各种短文和演讲集，包括他在法兰西学院的诸多讲稿：《法兰西学院讲稿：必须保卫社会》（*Il faut défendre la société. Cours au Collège de France*, 1976, 1997）、《法兰西学院讲稿：不正常者》（*Les Anormaux. Cours au Collège de France*, 1974—1975, 2002）、《法兰西学院讲稿：主体的诠释学》（*Herméneutique du sujet, Cours au Collège de France*, 1981—1982, 2001）等。除此之外，尚有《法兰西学院讲稿：知识的意愿》（*La volonté de savoir: 1970—1971*）、《法兰西学院讲稿：惩罚的理论与制度》（*Théories et institutions pénales:1971—1972*）、《法兰西学院讲稿：惩治的社会》（*La société punitive: 1972—1973*）、《法兰西学院讲稿：精神治疗学的权力》（*Le pouvoir psychiatrique: 1973—1974*）、《法兰西学院讲稿：安全、领土及居民》（*Sécurité, Territoire et Population: 1977—1978*）、《法兰西学院讲稿：生命政治的诞生》（*La naissance de la biopolitique: 1978—1979*）、《法兰西学院讲稿：论对于活人的统治》（*Du gouvernement des vivants: 1979—1980*）、《法兰西学院讲稿：主体性与真理》（*Subjectivité et vérité: 1980—1981*）、《法兰西学院讲稿：对于自身与他人的管制》（*Le gouvernement de soi et des autres: 1982—1983*）、《法兰西学院讲稿：对于自身与他人的管制：真理的勇气》（*Le gouvernement de soi et des autres. Le courage de la vérité: 1983—1984*）等。

第三节 德里达

德里达（Jacques Derrida, 1930—2004）是法国著名的后结构主义（post-structuralisme）和解构主义（déconstructivisme）思想家。由于对传统文化及其基本原则的抗争和叛逆，由于不愿意陷入传统文化种种惯例的“陷阱”之中，德里达始终宁愿让自己表现出含糊不清的身份。他认为，自己越是不确定，就越远离传统文化的范围。德里达曾经反复说，历来传统文化所玩弄的最拿手的伎俩，就是首先把某个人界定为具有某种确定身份的人，因为通过身份的确定，传统文化就可以控制住它的对象。在这一点上，德里达同福柯几乎具有同一种叛逆的性格。当他接受法国《文学杂志》（*Le Magazine littéraire*）记者弗朗斯瓦·瓦尔德（François Wald）的访问时说：“我像其他人一样，想要身份。但是……每次这种身份总是自我发布，每次一种归属感总是围困我，如果我陷入这种途径的话，有人或有东西就会对我叫道：‘当心陷阱，你被逮住了。挣脱锁链，使自己脱身，在别处另行约定。’这不是更富有创造性吗？”[①]德里达所理解的身份，与传统的定义不同，是针对自身的一种差异，也是自身否定或排除自身的差异性。他强调，如果他也和别人一样寻求某种身份的话，毋宁是为了找到自己的差异，或者，更确切地说，是为了找到自己在不断移动中的差异性。因此，对于德里达，如同对于福柯一样，不能从一开始就要求对他有一个明确的身份认知。他的身份、思想和思路，从来都不是稳定和确定的。正如他自己所说，他希望自己变成一个能够不断改变自身面貌的普洛透斯（Proteus）。这位古希腊神话传说中的海神，能够随心所欲地改变自己的容貌。

德里达是一位在自由创造的游戏中不断创造的思想家，也是在人生不同阶段表现出不同性格和不同研究主题的人物。人们如果仅仅为了了解他，勉强可以大致地找到他的某些思想特征，例如，我们可以说，他是后结构主义或解构主义的思想家。但这种概括并不能完全显示他的思想和理论的根本特征。因此，毋宁根据他的具体著作或某一个具体环境，对他所探讨的问题进行深入的分析。这样才能把握他的基本精神和基本风格。

就创作风格而言，德里达是一位不断穿越文本，并在“文本间”（intertextuel）到处流浪，不断地在“重读”（re-lire）中对文本细火慢焙、吸取精神养料而重新进行自由创造的思想家。他以古往今来的著名著作的文本，作为思想和创作的田野，从中一再地得到启示和灵感，并扩大视野，

① Derrida, J., “Entretiens avec Farnçois Wald”. In *Le magazine litteraire*, mars 1991, Paris.

在文本间进行横跨边界、无止境的反思和创造，这使他成为一位独具特色的当代著名思想家。对他来说，人文科学、哲学、美学、神学、艺术和自然科学之间，并无不可逾越的鸿沟；恰恰相反，由于它们原本都是各自独立的主体精神创造物，在其语言论述的文本结构中，无疑都隐含着涵盖层层象征意义的不确定结构，值得每一位读者反复体会和反思，以便从中挖掘“解构”和“重构”的无限潜能。他所提出的解构（déconstruction）策略，在70年代后风起云涌的后现代主义批判西方传统文化和思想的创造活动中，具有决定性的指导意义。此处特别强调解构仅仅是策略，而不是理论，也不是方法，更不是概念，是因为德里达解构主义的基本精神，就是颠覆传统西方理论和各种方法论，颠覆一切靠语言规则建构起来的逻辑体系，他不愿意将自己的解构活动当成理论或方法。他认为，“解构”是与正常的语言概念完全不同的表达策略，是一种实践活动，是具有不断自我创造精神的创作活动本身。他试图突出解构的实践性和运动性，强调它不受传统语言规则和逻辑体系的约束，重在显示它在思想和实际活动中的创造特性、它超越一切约束的自由本质。解构的这一特点，自始至终都贯穿于德里达的思想创造活动中，也体现在他的一切作品中。只有从一开始就把握他的解构策略的这一重要特点，才有可能理解他所提出的各种问题，并同时把握他的著作的基本精神。

这位于1930年7月15日出生于阿尔及利亚犹太家庭的哲学家，在20世纪50年代（1952至1956年）就读于巴黎高等师范学院期间，经受了当时法国思想革命的激荡、冲击和洗礼，从60年代初开始，就以尼采哲学作为基本动力，发扬黑格尔、胡塞尔和海德格尔的反思原则（正因为这样，德里达有时也被称为3H［Husserl, Hegel, Heidegger］分子），继承和发展了自马拉美、布朗肖和巴塔耶等人的语言批判路线，借用和改造了海德格尔的解构概念，超越结构主义，集中批判了西方传统形而上学和语音中心主义。所以，德里达不是一般的海德格尔主义者，也不是一般的尼采主义者；他综合了胡塞尔、黑格尔和海德格尔，并以新尼采主义的观点，批判胡塞尔的现象学和海德格尔的存在论，试图由此找到彻底批判传统、重建现代文化的出路。

德里达同另一位后结构主义者福柯几乎生活和研究在同一时代。他只比福柯年轻四岁，但他和福柯一样，同在巴黎高等师范学院学习和成长，受到同一时期法国重要思想家的影响，其中包括萨特、阿尔都塞、伊波利特和罗兰·巴特等人。因此，德里达和福柯在许多方面有相似之处，例如他们都深受现象学、尼采哲学及结构主义的影响，他们都把矛

头指向传统文化及其基本原则，他们都对于语言论述问题深感兴趣。但是，他们的思想方法及风格完全不同，探讨的重点也不一样。德里达对于人文思想、哲学和文学艺术更感兴趣，他更关心西方文化的核心问题；而福柯则更多地研究社会科学的基本问题，对于当代社会的基本运作机制进行了深入的分析，以他独创的知识考古学、权力谱系学和道德谱系学以及关于自身的历史本体论，对于现代社会的制度、规范、法制和权力机制给予无情的揭露。

德里达的思想风格所显示的特殊性，是他本人的亲身生活经历和心路历程的集中反映。他很早就开始进入哲学和文学。他说，最早影响他思想成长的人，包括纪德、尼采和瓦莱里（Paul Valéry, 1871—1945）等人。纪德在1897年所写的《地粮》（*Les Nourritures terrestres*）给德里达留下了极其深刻的印象，他可以一字不漏地背诵它。他说，他像其他青年人一样，非常崇拜纪德这本书对人的热忱赞颂。纪德以动人的文字，赞颂人独立不羁的天性及其对于自由的追求。纪德在这本书中所宣扬的放纵感觉、对抗道德和家庭约束的叛逆精神，尤其激荡着年轻的德里达。德里达宣称：纪德的这本书对他而言，简直就是一份宣言或《圣经》；它既是宗教的，又是新尼采主义的、感觉主义的、非道德主义的，甚至是"非常阿尔及利亚"的。当时出于对纪德的崇拜，他几乎阅读了纪德所有的书。正如德里达所说，纪德的那本《非道德论者》（*L'Immoraliste*）把他引向了尼采主义。

德里达在哲学方面的创造活动，从一开始就深深地受到在四五十年代风靡一时的现代存在哲学和现象学的影响。从17到19岁就读于阿尔及利亚的阿尔及尔市高吉耶大学预科（Lycée Gauthier）时期开始，他就钻研柏格森、萨特、加缪、祁克果和海德格尔的哲学著作。他说，在中学的最后两年，他阅读了柏格森和萨特的著作，他们的哲学论述奠定了他在哲学方面的基本功。

20到21岁，德里达同一群来自阿尔及利亚的高材生，其中包括布尔迪厄、摩诺里（M. Monory）、诺拉（P. Nora）和谢尔（Michel Serres）等人，就读于巴黎路易大帝大学预科（Lycée Louis le Grand），准备报考巴黎高等师范学院。

50年代，正是存在主义、新马克思主义、弗洛伊德主义、现象学、符号论、结构主义和拉康—后弗洛伊德主义思潮活跃于法国思想界的时候，德里达顺利考上了巴黎高等师范学院，成为阿尔都塞的学生。阿尔都塞对于他的思想发展给予深刻的影响，主要使他对一系列同结构主义、马

克思主义、黑格尔主义和现象学相关的思想观点有了新的认识。如前所述，阿尔都塞是“结构主义的马克思主义者”，他的重要贡献在于，总结和应用结构主义等当代法国和西方思想的研究成果，对马克思思想中的各个重要理论和概念进行必要的改造，他因此成为当时渴望创新和突破传统的法国青年一代知识分子的良师益友。从此以后，在二十多年的学术生涯中，德里达始终是阿尔都塞的亲密朋友，尽管在许多重要观点上，他们之间的分歧越来越多。在巴黎高师期间，他也结识了福柯等新朋友，后来他们均成为后结构主义和后现代主义的思想支柱。

德里达对于现象学情有独钟。他1990年正式出版的《胡塞尔哲学中的发生问题》（*Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*），就是以他1953至1954年在比利时鲁汶大学进修期间在胡塞尔档案馆所写的研究笔记作为基础。当时，福柯同他一起研究胡塞尔，他们之间有机会不断地共同讨论现象学问题。1954年，在哲学家甘狄亚克教授的指导下，德里达将他的这部研究笔记改写成为获取“高等研究文凭”的论文。

1956年，获得高等院校哲学教师文凭资格之后，德里达到哈佛大学和剑桥大学进行短期研究，并开始翻译和批判胡塞尔的《几何学史》。他在谈到翻译这本书的动机时说，当时他所关注的，是在文学、哲学和科学之间的写作空间。德里达始终都把自己当成非传统意义上的哲学家、文学家、艺术家和科学史家。他所思考，绝不仅仅是严格意义上的哲学、文学或艺术问题，而是偏重于文学自由创作的、带有浓厚哲学色彩的艺术和建筑的设计活动。从这里我们可以再一次看到德里达独特的写作风格和不拘形式的思想作风。

在英美期间，他大量阅读了爱尔兰和英美现代派作家乔伊斯（James Joyce, 1882—1941）等人的文学作品，这使他有机会将乔伊斯等人的后现代文学写作风格，同法国的波德莱尔以来的现代主义和后现代主义，特别是同马拉美、布朗肖和巴塔耶的文学语言解构创作活动相比较，为德里达后期有关文本和语音中心主义的解构理论创作作了准备。

德里达对于乔伊斯的《死者》的杰出笔调和深刻思想给予很高的评价。德里达认为，在乔伊斯这部堪称为世界最优秀的短篇小说中，体现了作者对于“人”及其思想灵魂深处世界有极其深刻的了解。人的思想并不是任何语言文字可以正确表达出来的；再好的写作技巧和文笔，都无法完全正确描述思想的历程和创造的曲折活动。乔伊斯的成功之处就在于巧妙地使用隐喻和文字游戏，以曲折的象征和隐喻，以独特的文风和风格，衬托出人的心灵深处最隐讳和最复杂的情感。德里达还对乔伊斯发表

于1916年的半自传性体小说《青年艺术家的肖像》一书非常赞赏，认为乔伊斯在其中所描绘的小说主人公斯蒂芬·迪德勒斯心理世界，是非常贴切的。乔伊斯在1922年所发表的《尤利西斯》（Ulysses）更是德里达的最爱，因为这部小说首次成功地采用"意识流"的写作手法，令人触目惊心。乔伊斯在整部小说中，记述了广告经纪人布卢姆在1904年6月16日一整天的活动，淋漓尽致地描写了布卢姆及他的妻子摩莉、青年学生斯蒂芬·迪德勒斯三位主要人物的潜意识活动，从他们的潜意识活动中，曲折和象征性地表现了他们的全部个人历史、精神生活和内心世界。全书以象征、比喻、暗喻、换喻及借喻等委婉而又生动的笔法，显示了人及其社会生活的高度复杂性和象征性。乔伊斯在这部小说中揭示了语言文字的很大局限性。他采用隐晦的表达方式，在许多地方甚至不采用正常的标点符号，正是为了表明语言文字规则对于作者自由表达创造活动的极大限制。而乔伊斯最后写成的著名小说《芬尼根守灵夜》，更采用了多层次结构和多样化风格相互更替和交错的高明手法，体现了作者在写作中细腻、熟练、机智和灵活的风格。德里达从乔伊斯那里所获得的启示，后来成为了他的解构主义思想发展的重要起点。

1957至1959年，德里达应征入伍，被派往阿尔及利亚参加残酷的侵略战争。但他并未直接参与战争，而只是以教师身份为军人子弟教授法语。他"左倾"的革命情绪同战争格格不入，并因此在50年代末罹患严重的精神抑郁症。他还同当时兴起于整个法国的反战青年运动有密切的联系，这也成为他此后长期批判传统社会文化的一个重要的社会历史基础。

1960到1964年，德里达任教于巴黎大学哲学系。1965至1984年返回母校巴黎高等师范学院任教。德里达在巴黎高师任教期间，并没有受到上级和同仁的重视，以至于他在巴黎大学和高等师范学院一直没能获得正式的教授职务，始终都是"高级讲师"而已。

传统形上学二元对立的思维模式，首先集中表现在它的意义理论中。所谓意义，按照传统形上学的原则，是指语音所标示的思想观念内容，也就是思想观念所标示的客观对象。因此，德里达在1962年完成和发表的《胡塞尔〈几何学的起源〉》法文译本及其导言，就是在纠正和评论胡塞尔现象学意义理论的过程中，完成对传统形上学二元对立模式的批判。[1]

德里达不仅在哲学领域，而且在文学和艺术领域不断探索批判传统和创新的可能性。60至80年代，德里达在从事哲学创作的同时，积极参与

① Derrida, J., *L'origine de la Géométrie de Husserl*. Paris: P. U. F. 1962.

各种文学艺术的创作和评论，同法国国内外著名的结构主义和解构主义的作家和艺术家们积极深入讨论有关文本和文学艺术创作的问题，成为70年代后现代主义文化理论的主要思想家。

1966年他应旅美的法国社会人类学家勒内·杰拉特（René Girard）的邀请，到美国巴尔的摩市约翰·霍普金斯大学参加学术研讨会，同保尔·德·曼、拉康、罗兰·巴特、伊波利特和哥德曼等人相遇。德里达此次访美，奠定了此后他在国际学术界的重要地位。如果说他在国际上比在法国国内成名更早的话，那么，此次赴美学术访问，就是打响他在国际学术界的知名度的真正起点。

1967年是德里达解构主义理论创作的大丰收年。这一年，他在法国哲学学会举办的学术报告会上，宣读了一篇著名论文《论延异》（La différance）。同时，他又发表三本重要著作：《论文字学》（*De la Grammatologie*）、《书写与差异》（*L'Ecriture et la Différance*）以及《声音与现象：胡塞尔现象学中有关信号问题的导论》（*La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*）。他对胡塞尔现象学的批判，成为他继承并超越现象学对传统形上学的批判的出发点。

1983年他受密特朗总统的委托筹备"巴黎国际哲学研究院"（Le collège international de philosophie），并担任该院第一任院长，同时在巴黎高等社会科学研究院（L'École des hautes études en sciences sociales）兼任教职。

70到90年代，德里达发表大量著作，不断批判西方传统语音中心主义和逻辑中心主义，彻底颠覆了传统形上学和传统文化的基本原则，同时对文学艺术和社会政治的各个领域的重大问题进行研究和批判，这使他成为上世纪末最有影响的思想家之一。他的主要著作包括：《散播》（*La dissémination*）、《论哲学的边缘》（*Marges-de la philosophie*）、《立场》（*Positions*）、《无意义论述的考古学：孔狄亚克著作读后》（*L'Archeologie du frivole. Lire Condillac*）、《丧钟》（*Glas*）、《马刺：尼采的文风》（*Eperons. Les styles de Nietzsche*）、《绘图中的真理》（*La vérité en peinture*）、《明信片：从苏格拉底到弗洛伊德以及到彼岸》（*La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*）、《他者的耳朵》（*L'Oreille de l'autre*）、《哲学中从未采纳的启示录语气》（*D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*）、《标示蓬热》（*Signéponge-Signsponge*）、《自传：尼采哲学的教学和关于专有名词的政治》（*Otobiographies. L'enseignement de*

Nietzsche et la politique du nom propre)、《观看权的阅读》(*Lecture de Droit de regards*)、《使画面疯狂：论安东尼·阿尔托的绘画和图像》(*Forcener le subjectile. Étude pour les Dessins et Portraits d'Antonin Artaud*)、《回忆保尔·德·曼》(*Memoires - for Paul de Man*)、《海域》(*Parages*)、《论精神：海德格尔和有关精神的问题》(*De l'esprit. Heidegger et la question*)、《心灵：他人的发明》(*Psyche. Inventions de l'autre*)、《关于乔伊斯的三言两语》(*Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce)*、《有限公司》(*Limited Inc.*)、《论哲学的权力》(*Du droit à la philosophie*)、《盲目的记忆：自画像及其他遗迹》(*Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*)、《胡塞尔哲学中的发生问题》(*Le probléme de la genèse dans la philosophie de Husserl*)、《海德格尔和有关精神的问题》(*Heidegger et la question*)、《合唱作品》(*Choral Work*)、《文学活动》(*Acts of Literature*)、《关于当代欧洲的反思》(*The Other Heading: Reflections on Today's Europe*)、《马克思的幽灵》(*Spectres de Marx*)、《难题》(*Aporias*)、《特定时刻：伪币》(*Given Time: I. Counterfiet Money*)、《观点：访问录》(*Points: Interviews*)、《死亡的礼物》(*The Gift of Death*)、《论名》(*On the Name*)、《档案热》(*Archive Fever: A Freudian Impression*)、《解构的责任》(*Responsabilities of Deconstruction*)、《友爱的政治学》(*The Politics of Frienship*)、《德里达选读：书写表演游戏》(*Derrida Reader: Writing Performances*)、《精神分析学的抗拒》(*Resistances of Psychoanalysis*)、《监督的权利》(*Rights of Inspection*)、《他者的单语主义：或起源的修补术》(*Monolingualism of the Other: or The Prosthesis of Origin*)、《激情》(*Passions*)、《名字除外》(*Sauf le nom*)、《赐死》(*Donner la mort*)、《触动》(*Le toucher, avec Jean-Luc Nancy*)、《拍摄语词》(*Tourner les mots*)、《精神分析的心灵状态》(*État d'âme de la psychanalyse: l'impossible au delà d'une souveraine cruauté*)、《哀悼作品》(*The Work of Mourning*)、《纸张机器：打字机纸带及其他答复》(*Papier machine: le ruban de machine à écrire et autres réponses*)、《明天将是怎么样……：与鲁狄内斯可的对话》(*De quoi demain...: Dialogue avec Elisabeth Roudinesco*)等。德里达逝世以后，他的未定稿《我之成为我的动物》(*l'animal que donc je suis*)出版，集中地表达了他晚年对动物生存权、死刑、宽容等重大问题的关注。

德里达上述著作，都贯穿了在阅读中解构和再创作的原则。他的任何一部作品几乎都是在阅读文本基础上进行的诠释性解构的产物。德里达声称自己是一位永远流浪的无家可归的思想家。他说："我是一个流浪的哲

学家。（Je suis un philosophe errant）”这种带有自嘲性并富有游戏幽默感的自我分析，如同我们所看到的福柯那样，一方面是为了以身作则地在一生创作活动中无止境地对传统文化进行批判，另一方面要避免使自己陷入传统的自我界定的框框。对于德里达和福柯来说，要实现自由创作就不可能有限定性，更不应该进行自我界定。因此，到处流浪和永远流动就是为了寻求不受任何限制的思想自由。但是，德里达不同于福柯的地方，就在于借助于阅读文本而在文本的穿梭中进行自由创造。德里达不仅靠阅读自古希腊以来的所有传统文本进行创造性的再诠释，而且也不停地对同时代的其他思想家的作品进行解构而实现自我超越。

所以，德里达的上述作品，基本上可以分为两大类，第一类是在阅读自古希腊以来的古典文本基础上所完成的解构式创作，第二类是在阅读和欣赏同时代其他思想家和文化人的文本或文化产品（包括书写文本及戏剧、诗歌、绘画、电影和建筑设计作品等）基础上所阐发的创作思想。他所阅读的古典文本包括古希腊赫拉克利特（Heraclitus, 544—483 B.C.）、德谟克利特（Democritus of Abdera, 460—370 B.C.）、巴门尼德（Parmenides, 515—450 B.C.）、苏格拉底、柏拉图、托马斯·阿奎那、卢梭、波德莱尔、马拉美、瓦莱里、布朗肖、马克思、尼采以及索绪尔等人；而他阅读的20世纪主要思想家和文学艺术家的作品，包括胡塞尔、海德格尔、叶芝（William Butler Yeats, 1865—1939）、艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888—1965）、庞德（Ezra Pound, 1885—1972）、阿波里奈尔、蓬热（Francis Ponge, 1899—1988）、乔治·巴塔耶以及阿尔托等人。

针对上述两大类作品，他在阅读中的解构活动采取了多种多样的文字游戏消遣策略。第一种策略针对传统古典文本，主要是揭露其语音中心主义和逻辑中心主义二元对立的思考和创作模式。第二种策略针对现代性作品，一方面从中发现试图超越语音中心主义和逻辑中心主义的痕迹，另一方面对其局限性及其同传统原则的关系进行嘲讽和超越，并在超越中发挥解构的效果。第三种策略针对书写文本的封闭结构，进行开放的文字创造游戏，一方面彻底打破语言文本的形式结构和意义结构，另一方面创造出提供自由创作所必需的新文字词句，并在新创作的文字词句中扩大其自由创作的维度。第四种策略针对旧文本或作品的符号结构，解析传统符号结构受传统形上学约束的本质特征及其形式表现，寻找破坏和超越传统符号结构、达到实现符号无限差异化的途径。第五种策略针对由类似符号的各种形象结构所表达和构成的作品，例如用绘画的图形，用电影表演和蒙太奇表现形式，以舞台对话和表演的戏剧形式，以各种图形拼凑或交替使用

的形式，以及靠物质产品对比建构的建筑物等等，进行类似于对书写文本的解读式创造活动，试图一方面揭露原有作品中各种“类符号”结合结构的局限性，另一方面找出书写文字以外的各种多元化“类符号”重组所可能提供的自由创作道路。最后，第六种策略是将解构当成一种有待继续开展差异化的差异化运动，使之成为一种延缓进行的、待命名的延异过程。这是一种隐喻式的延异（une différance métaphorique），是一种所谓“已宣告自己的存在，却无法命名的事物”①。以德里达本人的话来说，解构如同女人生子的过程，它包括受孕、成形、怀胎以及最后的分娩，但仅止于胎儿尚未命名的那个时刻。这是一种刚出母体产道、而又未被命名的胎儿降世时所发生的事件：既令人期盼，又引起惊惶。这一解构事件宣告解构本身就是产自文本母体，却又无法再还原其与母体的原初联系，必然地导致新生儿的新生命运动。

解构最初的含义，在海德格尔那里，原是指摧毁或解除结构（Destruktion; Abbau）。海德格尔所说的解构是同他的现象学方法密切相关的。他改造了胡塞尔的现象学，将现象学方法更具体地分成三大步骤：现象学还原、现象学建构和现象学解构；而现象学解构则成为现象学还原和现象学建构的基础。

德里达本人曾经多次谈论他所提出的“解构”的基本含义。如前所述，他的解构概念是对海德格尔解构概念的超越，其目的是为了颠覆传统形上学。正因为这样，德里达特别强调：他所使用的解构是在特殊的使用环境中提出的，即，是在转译海德格尔的摧毁或破坏（Destruktion）时提出的。德里达在1986年5月22日解答记者迪迪耶·加恩（Didier Cahen）的问题时指出：他所提出的解构多少是有点置换了海德格尔所用的Destruktion一词之后所做的积极转译；海德格尔在《存在与时间》中所指的“存在论的摧毁”，并不是宣告存在论的取消，也不是对存在论的消灭，而是对传统形上学结构的分析。但是，这种分析并不仅仅是理论上的分析，而同时又是存在和意义问题的另一种写作。正是在这个意义上，解构又是写作和提出另一个文本的新方式。所以，解构并不是一个可以与批判同日而语的术语。解构从根本上说就是对于批判的解构。

在谈到建筑师贝尔纳特·朱米（Bernard Tshcumi）对巴黎科学文化城拉维列特（La Vilette）的设计时，德里达指出：“解构不是、也不应该是仅仅对话语、哲学陈述或概念以及语义学的分析，它必须向制度、向社

① Derrida, J., *L'Ecriture et la Difféance.* 1967: 428.

会的和政治的结构、向最顽固的传统挑战。”德里达高度赞赏美国设计师艾森曼（Peter Eisenman）在其建筑设计中所贯彻的解构主义策略，肯定他在解构主义的建筑设计中对于统治者的政治、经济、文化政策的对抗和挑战。

这样的解构，完全不同于黑格尔辩证法的“扬弃”（Aufhebung）。德里达并不否认黑格尔的辩证法中包含着对传统形上学的否定性批判。正是在扬弃概念中，显示出其意义的含糊性：它既意味着揭示，也意味着否定。但是，黑格尔把同一性的原则当成比扬弃更重要和更根本的概念，而且，最后，黑格尔果真将扬弃窒息在他的同一性概念之下。所以，如果说与黑格尔相反，不是力图将扬弃概念的含糊性加以“同一”或“综合”的话，那么，通过对扬弃概念的解构，就可以引出颠覆整个黑格尔唯心辩证法体系的延异新概念，作为建构非概念的解构哲学的基础和出发点。通过对于黑格尔辩证法的批判，德里达认为，反思一种没有综合和没有扬弃的对立统一，是完全可能的；而这样一种排除综合和扬弃的解构，就是一种“极端的含糊性”（ambivalence radicale），同样也是一种无法通过传统逻辑加以解决的“疑难”（aporie）。正是在这样的脉络中，德里达强调解构具有疑难的特征。他说：“这个特殊的‘疑难’，人们称之为‘解构’。”[①]由此可见，德里达所说的解构，其目标并不是要达到同一性，也不是追求明确性和清晰性，而是为了建构模糊的、无中心的非结构；因而，在某种意义上说，它是一种很难实现的疑难，或者说，它简直就是一种无止境的冒险性探索。德里达以艾森曼的上述建筑设计为例，强调解构是一种冒险，又是最困难的事业，因为它既要同最顽固、最具抗拒性的政治的、文化的或经济的权力相妥协，又要同它们进行无休无止的较量和抗争；既要破坏旧的文化，又要建造新的复杂事物。

此外，作为一种含糊性的“非概念”，解构同样也吸收了康德关于美的概念的含糊性。德里达发现，康德曾经认为美既是无概念、又采用了概念（le beau comme étant à la fois sans concept et avec concept）[②]。康德曾经把“美”当成认识和道德实践的最高统一，又是对它们的双重超越。康德指出：在美的鉴赏活动中，人们所追求的美的对象，具有概念般的普遍性品格，又超越一般概念，凸显著美的唯一性、特殊性、不可取代性以及非功利性。在美中的概念与非概念的统一和超越，使美成为最崇高和最珍贵的事物；它既是确定的，又是非确定的；它是最含糊不清的，又是最独一

① Derrida, J., *Limited Inc*. Illinois: Narthwest University Press. 1988: 133.
② Derrida, J., *La vérité en peinture*. Paris. Flammarion. 1978: 87-88.

无二和不可取代。正是在这个意义上，解构可以同美相比拟。解构所隐含的美的魅力，使它的实行过程充满特殊的快感和喜悦（plaisir)。解构所带来的快感甚至可以导致类似性高潮那样富有刺激、快乐和解脱的特点。

总之，德里达用重建了的解构表示一种颠覆二元对立概念的叛逆活动和基本策略。它把矛头直接指向传统理性中心主义和语音中心主义的基本思考模式，同时包含着一系列非常困难的富有创造性的创举。德里达明确地指出："传统的'二元对立'之所以必须被颠覆，是因为它构成了迄今为止一切社会等级制和暴戾统治的理论基础。作为一种策略，'解构'在批判和摧毁'二元对立'的同时，又建构和实现原有的'二元对立'所不可能控制的某种新因素和新力量，造成彻底摆脱'二元对立'后进行无止境的自由游戏的新局面。"[①]

在德里达之前所出现的结构主义，虽然对于批判传统思想发挥了重要作用，但是，他仍然认为，结构概念还保留了许多含糊不清的性质，无法同传统思想彻底决裂。他说："结构一词毕竟还包含着许多的含糊性；一切都取决于人们是如何使它运作起来。"[②]为了突出解构的反传统意义，德里达还特别说明它同结构的对立。在德里达看来，任何结构都是为了强调一种中心，为了显示体系的必要性。传统形上学的特征正在于它对系统的追求和崇尚，对中心的肯定。所以，传统形上学所理解的系统，是封闭的、内外分明的。德里达为了针锋相对地提出问题，把解构理解为对结构的系统性及其中心的对抗。因此，解构并不只是从形式上否定结构，而且，还要进一步颠覆传统形上学知识系统论的主旨。从这里，我们再一次看出：德里达的解构主义同结构主义是有根本区别的。如果说结构主义仍然强调结构的系统性的话，那么，德里达的解构主义就从根本上否定结构及其系统的必要性，并由此杜绝任何中心产生的可能。

德里达等人的后结构主义对于结构主义的超越，不只是停留在对于结构主义语言观及其语音中心主义的批判上，而且还进一步引申到语音以外的文字以及文字以外的其他各种符号、记号、图像等具有"间隔化"和"差异化"特征的形象结构的运动场域。将自由创作的活动范围延伸到文字以外的间隔化和差异化图像结构的运动中去，其目的不但是彻底摆脱语音中心主义的约束，而且要走出西方文化种族中心主义的阴影，力图实现在新的差异化运动中进行自由创作游戏的理想。这样一来，对传统语音中心主义的解构，就不只是消极地停留在传统论述原有的活动范围，而是进

① Derrida, J., *De l'esprit. Heidegger et la question*. Paris. Galilee. 1987.
② Derrida, J., *Positions*. Paris. 1972: 35.

一步走出语音的有效范围，在语音以外更广阔的领域中主动开辟新的自由创作的可能性。

正因为这样，以德里达和福柯为代表的后结构主义对结构主义的批判，首先是在语音和意义双重二元结构的破解活动中进行。在这个范围内，后结构主义所要完成的，是揭露西方传统文化的语音中心主义二元对立模式。其次，后结构主义者进一步发扬结构主义早已开创的“反主体”革命，继续摧毁传统意识哲学的原则，反对将理性放在首位，代之以欲望，并毫无顾忌地以欲望为动力，推动人的一切创造活动。不管是拉康和德里达，还是福柯和德勒兹，都强调人是靠欲望开辟其创作视野的。福柯在其著作中就直截了当地指出：求知本身就是一种欲望的满足，就是寻求一种快感。第三，从原来结构主义者单纯的“反主体”批判活动，进一步发展成为反对整个传统人文主义，揭露人文主义的种族中心主义实质及其虚伪性。无论是德里达还是福柯，都不再重复尼采“上帝已死”的口号，而是一再宣称“人已死”，强调人文主义本身的“非人性”。第四，完成上述批判之后，接着就走出语音和意义的双重结构范围、而在文字的痕迹结构中延异。这就是后结构主义或解构主义所强调的文本阅读中的解构和延异。第五，在文字延异的运动中，突破以西方种族中心主义为指导的字母文字系列的范围，走向由字母和非字母、特别是非拼音字母等多元文字形式所组成的各人种、各民族所使用的多元文字总体结构，探索非拼音字母文字优越于拼音字母文字、有利于痕迹中延异的特征。这就将对于西方语音中心主义的批判继续引向对西方白人种族中心主义的批判。第六，后结构主义的文化批判所显示的上述反种族主义的批判性质，更深刻地打击了西方传统文化“中心 / 边陲”二元对立的模式。最后，后结构主义又将批判的方向引向一切非文字的图像游戏运动，为整个人类文化创造的无限延异的创造运动开拓更广阔的前景。

对于结构主义的批判，德里达是在 1965 年公开宣示的。当时他为《批判》杂志所写的文章中，淋漓尽致地提出了整个批判的纲领。这篇论文一年后在美国约翰·霍普金斯大学“评论语言与关于人的科学国际研讨会”上，以“结构、符号与游戏”为题发表，产生了深远的影响。他指出，“结构”的观念实际上隐含着一个重大事件的发生。他说，结构观念及其历史早已存在断裂（rupture）。结构观念并非结构主义所独创，而是在西方较早的思想史上就出现了。西方的思想和语言中，本来就有结构一词。但人们一向忘记它的隐喻特性，致使它的“结构的结构性”逐渐淡化。这一切应该归罪于西方语音中心主义和逻辑中心主义，因为正是它们

反复过分强调语言和思想的中心结构，强调它们在某一特殊固定时空点上的在场出席（point of presence），并同样反复强调语言和思想的终极源头。这样一来，从一开始的应用，“结构”一词就被限制、甚至扼杀了“游戏”（le jeu）性质和象征性隐喻（métaphore symbolique）展现的无限可能性。在法文中，“le jeu”含有游戏、赌注、赌博和干一场的复杂意思。由此可见，德里达的后结构主义，从一开始批判结构主义，就越出了结构主义的结构牢笼，它所强调的，与其说是结构本身，毋宁是其中的游戏及其隐喻可能性的潜能。所以，后结构主义通过“结构中的结构性”的分析，导引出结构中隐喻式的游戏精神以及深藏其中的充满娱乐和行动精神的自由创造原则。

早在批判索绪尔结构语言学的局限性时，德里达就指出，索绪尔弱化能指的外在性的用意，就是要在符号学实践中排除一切非心理的因素。传统符号学中，特别是传统语言学中，表面上不谈心理的因素，而只是单纯地研究纯粹语言符号的系统及各种关系。但是，如前所述，各种传统符号论都借助于表面缺席的心理因素掩盖同样缺席的思想观念和价值内容对于符号的宰制。当传统符号论将非心理因素排除在外时，其目的正是为了使缺席的心理因素和思想观念、价值内容能够更有效地控制非心理的物质因素。但实际上，符号的形式差异在本质上本来是源自客观存在的物质因素之间的差异及其存在的间隔性。传统文化将思想观念的创造运动退回或压缩到纯粹符号形式的非心理差异结构中去，通过远离和排除源生性的客观物质差异化运动而建构起形上学的理论系统，并通过形上学而建构整个的文化体系。后结构主义者反其道行之。德里达在书写文字的痕迹结构中探索差异化创作过程时，也看到了走出书写文字范围的可能性，找出书写文字差异化同非书写文字的物体存在间隔化和差异化的相互关系。

非书写文字的物体存在差异化结构，同样也不可避免地采取各种符号间隔化的中介形式。这就是后结构主义者在向原初的差异化运动倒退中不可避免的倒退中的倒退。这种倒退中的倒退，比起文字痕迹结构中的循环诠释和自由创作运动，更加远离语音中心主义的范围，而更加走向文化创造的边陲场域。一向被称为“野蛮”或“未开化”的边陲场域，正是脱离语言文字的理想创作天地。在这里，德里达不仅发现了各种类似于符号、但不同于语言符号的具有差异结构或具有间隔化结构的单纯符号，例如方块、方格、圆形、圆锥以及其他从未被标准化的图形或图像。这些图形或图像不属于被传统文化标准化的各种图像系列，而是自然存在于客观元素和物体的生存形态中，存在于它们的相互关系之中。在德里达之前，曾经

有过一些“准后现代”的现代诗人和艺术家，为了彻底走出语音中心主义的约束范围，试图在西方传统语言文字之外寻找各种表达和创作中介物的图形和图像，其中有的完全来自自然，有的则是这些诗人和艺术家纯粹想象出来的人为创造物。这些诗人和艺术家运用这些非语言文字的图形和图像，充分地表达了他们自由创作的意图和思路，在很大程度上也证实了语言文字之外广大图形符号差异化结构对于自由创作的重要意义。所以，德里达在文学评论的语言文字诠释解构活动之外，又在绘画、艺术和建筑等领域，尝试寻求多种非文字图形间隔化结构的创造可能性。他在这方面的策略和实践，使我们进一步看到了后结构主义同结构主义的根本区别。

由此可见，为了彻底摧毁传统文化的语音中心主义基础，德里达的后结构主义主要是从五个方面集中力量批判传统的语言结构。首先，后结构主义者批判和揭露传统语言中符号和意义的关系。在后结构主义者看来，语言同意义的关系是逻辑中心主义者臆造的结果。其次，后结构主义者揭露语音中心主义的中心固定论及结构封闭性。语音中心主义就是结构中心主义，就是结构封闭主义，就是禁止各种创造性的替换，排除符号自身自律变化的可能性。第三，后结构主义者揭露出语言符号的“在场”和“不在场”同语言符号所代表的事物的“在场”和“不在场”自相矛盾，从而揭露了历代社会和文化的统治力量借用“在场”和“不在场”的矛盾进行宰制的策略。第四，集中批判传统语言在运用中同各种社会力量，特别是掌控着整个社会运作过程的权力系统相互渗透，彻底揭示出传统语言及其各种论述所具有的象征性权力性质。第五，彻底批判和揭露传统语言运用及各种论述中所采用的基本策略和各种技巧，揭示传统语言在运用和论述中所包含的竞争、协调和掩饰策略。

德里达在1960年代初开始批判传统思想，当时他就已经集中考虑作为符号的语言和思想观念的相互关系问题，并试图由此彻底揭露西方传统思想和文化的真正奥秘。他的这项重要工作，就是从翻译和批判胡塞尔关于几何学历史的研究著作开始的。

在这里，德里达首先集中批判胡塞尔现象学意向性的“在场”意识。本来，胡塞尔借助主体间性的概念，为几何学的起源提供心理学的依据。胡塞尔认为，几何学公理的普遍运用唤醒了一切已经沉淀为历史的话语世界。几何学成了历史性话语永远活生生地“在场”呈现的场所，几何学本身也成为历史起源性同现实起源性活生生地结合在生活世界中的典范。

在批判胡塞尔现象学“在场”意识的同时，德里达追寻并颠覆传统语音中心主义的基本原则。对于“在场”概念的深刻批判，不仅成为德里达

结构主义的起点和基本线索，而且是解构主义同此前一切理论论述相区分的分水岭。按照德里达的说法，传统形上学和一切理论，都是借助于在场的观念，把语言、语言所论述的观念、观念所指涉的事物以及历史存在等各种不同的因素统一在现实表现的场域。不仅如此，他们还借助在场的观念，将上述各种因素所表现的不同历史维度，全部统一在毫无历史差别的同一个现实的实存关系中。因此，在场，在传统本体论及各种理论中，成为他们将不在场或虚无的各种观念和事物转化成现实事物的魔力。在场也成为一切可能的、潜在的和虚幻的因素转化成为一个有现实存在力量的事物的护身符。在场这种魔力般的特性，也因此长期成为占统治地位的传统文化用来论证各种真理、善、美和正义的主要理论武器。

虽然德里达和福柯相类似，始终关注当代社会和文化的基本问题，并对现实的社会不正义的现象坚持表现出不妥协的斗争态度，而且，正如我们一开始就已经指出的，他的思想和研究主题也是不稳定的，经常随着社会生活和理论研究的需要而变换主题，但德里达的整个著作，在很大程度上，都是集中批判作为现代人文主义基础和核心的语音中心主义。

整个西方文化，从古希腊建构以人为主体的人文主义传统开始，就同时建构着语音中心主义的基本原则。按照这个原则，人面对自然和整个客观世界的主体地位以及人面对他人和整个社会的主体地位，都是以“说话的人”和“理性的人”的基本事实为基础。说话的人，根据“声音/意义”的二元对立关系，将理性的原则在处理主客观关系的过程中现实化，从而保障了人的主体地位，同时也保障人在处理主客观关系中的理性原则。

德里达在批判胡塞尔现象学和西方整个传统文化的过程中，发现上述语音中心主义和理性主义所建构的整个人文主义文化，都是以听得见、但看不见的声音符号，去指涉和取代那些缺席的客观对象和客观意义。语音中心主义将人文主义所神秘化的“主体的人”带入二重和神秘的意义世界，并通过意义世界最终将人本身纳入被宰制的社会制度和道德秩序中。

如前所述，德里达在翻译胡塞尔的《几何学史》时，敏锐地发现胡塞尔批判传统思想时之缺失处，这就是未能辨别存在于西方传统语言结构同思想表达、同思想理论论证之内在关系中的“诡辩机关”。语言和文字始终都是世界上各民族文化和思想传统借以表达、形构和发展的重要手段。在很大程度上可以说，有什么样的思想和文化，就产生和运用什么样的语言和文字，反过来说，有什么样的语言和文字，又决定着会有什么样的思

想和文化传统。由此可见，语言和文字不只是作为思想和文化的表达和论证工具，而且简直就是思想和文化本身的生命的一个重要组成部分，甚至可以说是任何一种思想和文化的灵魂所在。

德里达在批判胡塞尔意义理论时指出，传统西方文化之所以能够有效地依靠语音中心主义推行逻辑中心主义，就是因为语音中心主义具有“以在场指示、代替和论证不在”的优点，具有一种从“直接面对转向间接迂回论证”的中介化特征。

自柏拉图以来，所有正统的思想家所做的基本工作，就是用语音中心主义提供的这个特点，将“存在”和“不存在”这两个根本不同的本体联结起来，并以逻辑中心主义形构的真理命题结构，将两者统一起来。所以，传统思想所做的，无非就是把差异变成同一，然后又在同一的基础上，将差异限定在有利于长久地固定同一的范围内。正因为这样，德里达在1967年发表的《论文字学》、《书写与差异》和《声音与现象》等三本书，以及此前早一年福柯发表的《词与物》，都首先集中批判传统西方文化的语音中心主义。

在德里达看来，语言的“能指”和“所指”表面上是两种不同的因素，但实际上却是同一个符号。当传统文化的语言用能指去指示或表现所指时，实际是用在场的能指去指示或表现不在场的所指；而当在场的所指直接呈现的时候，原来的能指却变成不在场。历代的传统文化利用语言中能指与所指的“在场/不在场”的游戏，进行各种知识和道德价值体系的建构，并赋予某种被典范化和标准化的意义系统。因此，后结构主义者认为，首先必须彻底揭露能指与所指的在场/不在场的游戏的性质，特别是指明这种游戏的虚假性和虚幻性。

由于西方文化传统的基础是逻辑中心主义（也就是理性中心主义）和语音中心主义，而一切逻辑中心主义和语音中心主义的论述力量几乎全部立足于传统的文本之上，所以，德里达进一步把上述解构策略集中到对一切传统文本的解构上。

胡塞尔在《几何学史》一书发现了一切书写文字优越于口语表达的特征，并借此批判了海德格尔有关历史性和有限性的概念，强调观念的客观性是人类整个文化世界中各种思想活动的产物。因此，胡塞尔认为，观念的客观性作为意义，同语言的意义作为每个个人的存在一样，都存在于语言之中。意义同语言之间的这种关系，使制造和享受文化的人，有可能将过去和不现实的一切虚幻因素，通过语言的现时活灵活现而重新复活或再现出来。在这个意义上说，胡塞尔坚持认为，过去和不现实的虚幻，并不

是根本不存在的虚无，而是通过语言而成了历史，也因而透过语言成了现实存在的“有”。胡塞尔高度重视主体间性在几何学历史建构中的心理学功能。几何学的公理正是在普遍运用中重新唤醒一切历史的沉淀，同时也唤醒几何学当初赖以历史生存的活生生的语言世界。几何学的历史，在胡塞尔看来，成了人的语言唤醒、复制和再现一切历史和非现实因素之存在的最有力证据。只要有了语言，只要有了语言永不休止的活生生的运用过程，一切历史和非现实都可以活生生地在现时结构中呈现出来。所以，几何学也成了历史起源性和现实起源性在充满生命力的现实生活世界中达到统一、而在场呈现的有力场所。

胡塞尔在强调口语先于书写的同时，又把书写看做是观念形成的客观性基础，强调书写对于对象传统化和客观化所起的推动作用。不仅如此，胡塞尔还进一步指出书写有利于各种观念同普遍存在的先验主观性相关连起来，并因而使观念成为一种不间断和永恒的存在。当然，胡塞尔对于书写的特点，也如同他对于口语特点的分析那样，总是从正反两方面加以考虑。谈到书写的作用时，胡塞尔指出，书写文字形式可以使口头上本来清楚明白的事物变成某种看不见、摸不着的“沉淀物”。但是，胡塞尔又说作为模糊的沉淀物的文字书写形式，又可以借用一种“被阅读”的过程而苏醒过来，使那些经历一定历史阶段的历史沉淀物重新变得清楚明白，并再次变为活生生现实在场的有生命的意义结构。胡塞尔在论述书写文字的特征时，一直把书写文字当做一种替代，并认为文字的这种替代有利于意义更普遍的传达。胡塞尔的这一观念，启发德里达进一步将书写想象成为一种不间断的意义的延异过程（有关延异的更深的含义，在下文论述解构的深刻内容时，将有进一步的专门说明）。胡塞尔的问题，并不在于发现书写同口语之间的差异，而在于他一再地将书写归结为某种远离意义起源的替代物，因而在这一点上，他也像柏拉图一样，将书写说成是现实的言语和话语的衍生物，而且它还要靠阅读中口语语音的再现，才能使凝固了的意义重新说话、获得新的生命力。

德里达追随并随时警惕地批判胡塞尔的上述思路，试图从胡塞尔的思路中发现进一步创新的可能性。

所谓传统的一切文本，在德里达看来，固然包括严格意义上书写出来的书面文本。但是，传统的书面文本只是更大的和更一般的传统文本的一小部分；传统的一般文本更主要的部分是，已经制度化的各种二元对立的社会文化机构和规则系统。所以，德里达要解构的，除了书面文本以外，更重要的是被传统社会当做现有合理秩序的基本支柱的一切制度。

德里达发现，阻碍胡塞尔将其有关书写文字特点的论述进一步发展成为批判传统本体论的关键是，胡塞尔本人始终不愿意脱离语音中心主义半步。语音指涉意义的语音中心主义基本原则，像魔咒一般约束着胡塞尔，使胡塞尔把书写的特性，当做一系列偶然和暂时的性质，并将这一系列偶然和暂时的属性，归因于更终极、更根本和更牢固的"语音／意义"的原初结构。胡塞尔跌倒的地方，正是德里达发挥其自由创造的重要起点。

德里达对于语音中心主义的批判，显然不是重复胡塞尔、海德格尔和他们的学生伽达默尔的观点和方法，也不是简单地继承和发展他们的观点和方法。胡塞尔、海德格尔和伽达默尔，虽然都坚决地批判传统文化及其形上学和方法论基础。但是，他们三者都没能够摆脱传统语言符号的体系。所以，德里达在批判传统文化的时候，为了找到超出胡塞尔等人一直未能摆脱的传统形上学体系的出路，他把批判的矛头转向了建构传统形上学的话语本身，并在那里同海德格尔和伽达默分离开来，以便在话语不在的"无底的棋盘"中获得自由。

德里达对于能指和所指二元关系的批判，试图跳出和超越结构主义在两者的形式关系内部循环的局限性，强调两者的区分同时地包含空间和时间多重维度，从而克服结构主义仅限于共时和历时的二元对立模式。

在德里达发表于1967年的三本重要著作《书写与差异》、《声音与现象》及《论文字学》中，对语音中心主义的批判更加系统化。德里达在《论文字学》中说："我们称之为语言的东西，仿佛在起源和终结方面，都只不过是文字的一瞬间，一个本质的、但却决定性的模式，一种现象、一个方面和一个种类罢了。但它仿佛已经成功地使我们忘记了这一点，而且这种误导的发生，还是在任意误导我们的过程中，只是在一次冒险的过程中，也就是那次冒险本身。它与近三千年来一直与技能和以逻各斯为中心的形上学相联系的历史结合起来。"[①]德里达在他的书中揭示：在苏格拉底之后，"语音的本质在作为逻各斯的思想内部同意义相联系，它与生产意义、接受意义、言说意义和构造意义的东西，具有直接的相近性"[②]。德里达接着指出："符号的观念，总是在自身内部暗示能指与所指之间的区别，即便是在索绪尔那里，它们的区别也不过是同一张纸的两面。因此，这个观念仍然在那个逻各斯中心主义的遗产之中；而那个逻各斯中心主义也就是语音中心主义：语音与存在的相近性，语音与存在意义的相近性，语音

① Derrida, *De la grammatologie*. Paris. 1967.

② Ibid.

与意义现实的相近性。"[1]那么，语音中心主义是什么呢？他说："语音中心主义与作为'在场'（la présence）的一般意义的历史决定因素联合起来，与依靠这个一般形式内部组织它们各自的系统和历史序列的所有次要因素联合起来。……因此，逻各斯中心主义将支持把实体的存在作为在场的决定论。"[2]德里达认为，西方人的逻各斯中心主义偏见已经延续了几千年，从古希腊经基督教统治的中世纪，一直到现在，以致可以说，它的历史就是形上学和神学的历史。

为了彻底颠覆传统的语音中心主义，不但要回溯它的整个历史，而且要更深入地分析它在理论架构上的特征及其游戏策略。

德里达认为，符号本身就是悖论。也就是说，决定符号意义的可感知性和可理解性的一致性，必定以它们的根本差异、游离作为先决条件和基础。

德里达在分析语言符号结构及其同意义结构的关系时，恰恰同包括胡塞尔在内的传统思想家的思路相反，不是把符号之间各因素的一致性以及符号同意义之间的同一性放在首位，更不把它们作为分析和思考的出发点。德里达反传统思路之道而行。在传统思想家只看到或只重视一致和同一的地方，德里达看到并重视差异和间隔（distance）。德里达还把差异和间隔当做一致和同一的基础。把同一和一致改变成差异，就是德里达颠覆传统的基本策略。实际上，追求一致和同一，就意味着重视静态和休止，重视稳定和保守，就是寻求以统治阶级为中心的统一。所以，同一是统一的基础。一切静态和休止、稳定和保守，都只是各种事物生命运作中一个暂时的过渡状态。同样地，对于人类文化以及各种思想观念来说，静止和休止以及同一状态，只是其生命发展中暂时存在的一种形式。德里达研究和分析传统语言的目的，是为了重现被传统思想家所掩盖的人类文化生产和再生产过程的生命本质。因此，他在传统语言符号系统同意义结构的相互关系中，把重点转向能够揭示整个思想文化体系进行生命运作的真正动力，也就是在语言符号体系同其意义结构相互关系中始终产生差异和区别的那种机制。一切生命，特别是人类文化和思想的生命运动，其动力都来源于区别、差异及其相互冲突。作为人类文化生产和生命运动之基础的语言符号及其意义结构之间的相互关系网络，之所以能够为人类文化生产和再生产运动提供无穷的动力，正是在于符号结构同意义结构之间的差异、区别及其相互冲突。书写文字高于并优越于口语的地方，在德里达看来，

---

① Derrida, *De la grammatologie*. Paris. 1967.

② Ibid.

就是将语言符号结构同意义结构之间的区别、差异和冲突，采取不断延缓和多种转化的形式，在人类文化生产和再生产的历史过程中，以多种多样的形态呈现出来。也正因为这样，书写文字比任何时刻的口语形式，都更广泛和更普遍地将人类文化和思想创造的生命力延续和发展起来。

传统西方文化总是以为，语言可以通过符号结构本身的系统性和表达符号所遵循的逻辑性而达到精确表达的目的。但是，这是对于符号结构系统性及其表达逻辑性的一种迷信，是对于语言符号及其性质缺乏全面了解的结果。必须将对于语言符号及其性质的研究，放置在整个人类活动和生活世界的复杂环境中进行。符号结构一旦作为人类创造的社会文化产物，就自然地隐含着人类文化本身的复杂生命过程。在这种情况下，对于语言符号的分析，就完全不同于对于纯粹符号系统的分析。运用于人类思想创造和文化生产活动中的语言，已经不是作为纯粹符号的语言系统。因此，被运用的语言符号就具有同文化创造者一样的生命流程。语言符号同意义之间的相互关系，就这样不同于作为纯粹符号的语言系统同抽象的意义结构的相互关系，就超出了它们两者之间相互一致的稳定结构，而变成在文化生产和人类文化活动中无休止地演变和发展的生命活动的一部分。在这种情况下，被运用于思想创造和文化生产中的语言符号结构及其同意义的相互关系，首先是在社会文化充满矛盾和差异的关系中产生和发展出来，而且，其运作过程及逻辑也同充满差异和相互区别的社会文化生命活动紧密相连。传统文化及其思想家，之所以强调和迷信语言符号系统及其意义的一致和统一关系，就是试图掩饰语言符号系统同意义关系的真正社会文化脉络，并试图借助语言符号同意义稳定一致的关系而进一步加强有利于现有统治秩序的固定统治关系。这是出于维护既得利益而试图维持现有统治秩序的统治者，对于世界统一性和稳定性抱有偏见和特殊爱好的表现。

排除语言符号同它所指谓和取代的事物对象的复杂关系的本体论和认知论不说，单纯就语言符号结构的系统及其表达论述的逻辑性而言，其本身所呈现的精确性、一贯性和同一性，也是以符号结构系统内各因素之间的差异及其关系、以表达论述符号所遵循的逻辑系统内的各种概念和命题间的差异性存在为基础的。传统思想家让差异为同一服务，并将差异推到同一的背后或底下，加以掩饰和抹杀。但实际上，上述同一中的差异永远存在，而且永远发生作用，非但如此，这些差异性本身，简直就是语言符号体系和它的运作所必须遵守的逻辑体系的灵魂所在。所以，德里达把对于语言的解构，集中转向语言符号本身所隐含的差异性问题。

为了反对胡塞尔延续传统思考模式而提出的在场观念，德里达把符号的存在设想为一种有生命力的差异的结构。显然，这不仅超越和颠覆传统文化将语言符号当成固定的统一结构的观点，而且，还由于赋予语言符号结构以一种生命，而使语言符号同意义的关系变成能够进行自我运动和自我发展的文化创造活动，并因而将语言符号的任何一种差异当成人类文化不断创造和更新的无穷动力来源。透过这样一种思考模式的转换，德里达不仅彻底摧毁了作为传统文化基础的语音中心主义和逻辑中心主义，而且，也为人类文化的彻底重建和更广阔的思想创造的自由开拓了前景。语言文字从此不但不再作为约束思想表达和自由创造的手段，反而成为文化创造和人类向自由王国过渡的一种符号阶梯。从语音中心主义解放出来的符号运作过程，也因此变成为一种没有规则的自由创作游戏。更重要的是，借助语言符号结构的上述游戏化策略，人类本身也通过最自由的文化创造游戏而实现向自由王国的过渡，并有可能探索出一条通向人类本身无目的性的最高尊严境界的道路。

如果将德里达对胡塞尔《几何学史》的上述分析和语言解构过程加以总结的话，那么，我们大致可以看到德里达在其解构生涯初期已经确定的基本原则。这就是，第一，语言符号结构的同一性和一贯性本身就是建立在符号自身所隐含的相互差异性及其可能的自我差异化的基础上。因此，一方面，如果没有符号之间的差异，就不会有符号体系的同一性和一致性；而且，另一方面，如果没有符号自身在符号体系中可能随时发生的自我差异化，也就同样没有符号体系的同一性和一致性。符号结构的同一性的出现，在更大程度上，正是因为符号结构本身内部隐含着随时可能自我差异化的倾向。

第二，符号结构及其所遵循的逻辑原则之间的关系，其一致性、同一性和一贯性，也是以两者之间的差异以及两者之间随时可能产生的新差异为基础的。语言符号结构同逻辑原则之间的同一性，永远都不可能导致两者的绝对同一性。

第三，就语词与意义、语词与物的关系而言，双方的同一性也同样立足于两者的差异性。很明显，正因为意义不是符号、事物不是原词，所以，才需要用符号代替意义，用原词代替物。西方传统思想和文化的根本错误，就在于运用语词中个别和一般的关系而通过认知论和逻辑学的同一性取代了本体论的同一性。德里达在他的著作中，一再地指出，语言表达意义的思想矛盾的结果，是一义性和多义性、精确性和歧义性。

所有这些差异，在德里达看来，都在语音中心主义所优先重视的口

头说话的过程中被轻而易举地掩盖过去。道理很简单。德里达认为，一切“说话”，都是在场，都是直接出席。所以，传统西方思想家总是以为，说话所发出的声音更接近思想，更接近逻各斯。正因为这样，传统西方文化偏向于直接出席的、也就是确确实实可以被证实的说话。正是借助于说话时，当场说出和被听到的语音的精确性、确实性和直接性，从柏拉图以来的传统思想家试图论证说话主体的人所表现出来的主体性的精确性、确实性和直接性以及其客观性和正当性。确立了人的主体地位在说话时的确实性以后，传统文化还有可能进一步论证思想的人、行动的人和道德的人对于世界和人自身的中心地位。

正如我们在德里达对于胡塞尔《几何学史》一书的批判中所看到的，德里达立足于差异，对包括索绪尔和胡塞尔在内的一切传统语音中心主义进行了猛烈的批判。德里达特别强调：相对于文字，相对于书写，说话的声音具有更透明、更自明和更直接的被给予性。也正因为这样，西方传统思想和文化才把说话和语音放在首位。19世纪末，当胡塞尔试图以现象学批判传统形上学的时候，仍然没能够彻底摆脱上述语音中心主义。德里达1967年发表的《声音与现象》一书，更集中地批判了胡塞尔现象学的语音中心主义，并借此更深入地论述了他的解构主义基本思想和策略。

胡塞尔现象学的语音中心主义，在德里达看来，主要表现在两大方面。首先，胡塞尔仍然把符号看做是能指和所指的二元结构，并把能指的“在”或“在场出席”作为所指的“在”或“在场出席”的先决条件和基础。正是在这一点上，胡塞尔陷入了传统形上学的陷阱。其次，胡塞尔尽管试图以现象学所提出的主体间性原则取代传统形上学的主客体二元对立原则，但他仍然强调先验的主体的地位。

因此，德里达首先揭露了胡塞尔关于“在”与“不在”关系的符号论。德里达指出：“胡塞尔从一开始就宣称了一种混淆：‘符号’（Zeichen）这个词，不管是在日常语言或有时在哲学语言中，始终都是包含者两种异质的概念，也就是表达（Ausdruck）的概念（人们经常错误地把表达当成一般符号的同义词）和指示（Anzeichen）的概念。”[①]接着，德里达指出：“一方面，胡塞尔似乎教条地急急忙忙压制住关于一般符号的结构的问题。他在建议进入关于两种异质的符号，也就是在指示和表达之间极端分隔的游戏的同时，并没有追问一般符号是什么。他应该从一开始就运用得正确，并认清它就是意义所在的一般符号的概念，其统一性却只能接受一种

① Derrida, J., *De la grammatologie*. Paris. 1967: 17.

本质；也就是说，关于一般符号的概念只能靠这个本质来解决自己的问题。可是，这个本质又只能在一种经验的本质结构和一种熟悉了的视域之中才能被认识。所以，为了理解一开始就提出来的符号问题，我们必须首先就有一种同本质、一般符号的功能或本质结构的'前理解'的关系。只有在这个基础上，我们才有可能区分作为指示的符号和作为表达的符号，尽管这两种类型的符号并不是依据'种'和'类'的关系相关联。其实，根据胡塞尔自己的区分，人们只能说一般符号的范畴并非一个'种'，而是一种形式罢了。"①

究竟什么是一般符号？胡塞尔的现象学显然没有给出不同于传统形上学的回答。他不但回避了关于一般符号的问题，而且把符号的问题，从一开始就同它所指示的事物混淆起来，接着他又把符号同他所指示的事物的本质等同起来。正如德里达所指出的："人们把符号的问题归因于一种存在论的设计，人们试图在本体的存在论中为意义指称一个基本的或地区性的位置。一种经典的运作步骤正体现在这里。人们把符号隶属于真理，将语言隶属于存在，将话语隶属于思想，而将书写文字隶属于话语。"②

德里达一语道破了传统语音中心主义和逻辑中心主义将语言符号归属于真理的奥秘。表面看来，自柏拉图以来的传统文化，似乎将语言、特别是口头的话语论证放在思想观念及其所要表达的真理体系之先。但实际上，夸大语言、特别是话语论证，正是为了夸大透过语言、特别是话语论证而表达出来的观念体系及其真理系统。语音中心主义的巧妙之处在于，以虚假的语音优先而掩盖真理优先的实质。从德里达开始，后现代主义者继续揭露传统文化使用语音中心主义维护统治阶级真理体系的诡计。如前所述，传统思想家凸显口语和话语的优越性，正是为了使本来虚幻和模糊的各种观念及其所支持的真理体系魔术般地变成为现实在场出席的现实力量。

同样，德里达揭露了传统思想将语言隶属于存在的诡计，从而也揭露了历代传统思想家迷信语言表达思想观念之绝对能力的真正奥秘。语言符号在特定的社会历史文化脉络中，经过一定范围和不同程度的语言使用共同体的协议和共识，确实起着表达一定思想观念的作用。但是，为了将语言所表达的思想观念及其真理性永恒化和绝对化，传统思想家总是首先夸大语言同思想观念及其真理体系的统一关系，并通过对于语言符号绝对化和固定化，而达到将思想观念及其真理体系绝对化和永恒化的目的。德里

① Derrida, J., *De la grammatologie*. Paris. 1967: 24.
② Ibid.: 25.

达解构主义的贡献，就是划清了符号的运用同实际存在的事物、同人们信仰及推行的真理价值体系之间的界限，并指出它们之间永远不可克服的差异。语言符号同实际存在的事物之间的差异，不但永远不可克服，而且将在人类文化创造和自由思想的永恒运动中，变成一种德里达称之为“不断产生差异的差异”。这种“不断产生差异的差异”不但真正揭露了语言符号同实存事物之间的差异，而且为人类理想的自由创造游戏活动提供了最强大的动力。

至于传统文化将书写文字隶属于话语的诡计，德里达所做的批判，并不是为了重新树立书写文字优先于口语或话语论证的地位，而是为了更深入地揭露语音中心主义将口语优先于文字的真正目的，同时也同书写文字优先于口语的解构主义论述中，探索将人类思想创造活动摆脱出语言文字约束的新可能性。显然，德里达重视书写文字优先于口语的特性，是为了从书写文字所具有模糊性、歧义性和伸缩性的特点，为不同时空中解读和诠释原有历史文本开创广阔的可能发展前景。因此，德里达有关书写文字优先于口语的基本观点，不但成为后现代文学评论一切理论和实践的基础和出发点，而且也成为新时代人类摆脱传统约束而自由创造的基本原则。

总之，在德里达看来，胡塞尔现象学对于传统形上学的批判，之所以最终失败，就在于胡塞尔不明白：语言正是传统形上学玩弄“在”和“不在”的游戏的中介场所。在传统形上学玩弄的“在”和“不在”的游戏中，他们把符号当做其本质意义在场出席的见证，从而也论证了作为其理念的真理准则的基础。胡塞尔继续走这条路。因此，胡塞尔沿着传统形上学在语言中所玩弄游戏的传统，一方面强调意义是表达的本体，也是保存理念性和在场出席的最好形式，而说话的话语则成了活生生的在场呈现的形式，也成了呼出的心灵的形式；另一方面，采取理念性形式的关于在场出席的形而上学，由于其在场出席的性质，也就成了胡塞尔所追寻的现象学的生活哲学本身。

德里达严厉批判了胡塞尔现象学语音中心主义的第二个重点，即胡塞尔对于先验自我的重建。胡塞尔的《观念》第三卷，论述了各种理性本体论同先验现象学的关系。在他看来，所有在现象学的自然态度中得到非批判性考察的本体论，最终都可以在它的先验现象学中作为意识的关联而获得重生。显然，在他看来，现象学是通过对我们赖以意识到各种观念的意识活动的描述而为本体论提供一种基础。这样一来，在胡塞尔看来，任何本质归根结底都是在一种特定的意识基本形式中被建构起来的。作为本体论先天的（a priori）因素，它同意识中的一种先天构成活动有关。所有的

本体论分析都是意向性的，而现象学是通过研究那些购成本体论本质的意向活动结构来补充这种片面性的。因此，它同时也为这种本体论提供了哲学的基础。在传统本体论中，对事实的理解脱离了它们的理性基础，而一种哲学的本体论则赋予这些事实以一种先验的可理解性。这样一来，世界的先天性就被当做关于先验性的普遍先天性观念的一个层面。显然，胡塞尔最后转向了一种先验观念论。

这样的解构，不只是完成了对于传统中心文化的包围和吞噬，而且也为新型文化的自由发展开辟了无限的前景和空间。因此，解构就是没有固定结构和不追求任何确定意义的自由创造活动，就是在无边无际的、非同一性和无意义标准的模糊领域中自由地漫游。

如果说传统思想和文化是以同一性原则（le principe d'dentité）为基础，那么，德里达的所有解构活动就是以差异为出发点。所以，德里达在批判语音中心主义时，集中地在差异的问题上做文章。他认为，传统西方文字中的“差异”（différence）并不足以正确表达差异本身。所以，他发明了新的表达差异的概念“产生差异的差异”（différance），即“延异”。他说：“Différance 中的 a 所意涵的活动性和生产性，指涉在差异化游戏中的生成运动（l'activité et la productivité connotées par le a de la différance renvoient au movement génératif dans le jeu des différences）。差异化游戏的生成运动中所包含的上述活动性和生产性，并不是从天上掉下来的；它们既不是只要一次就可以完全记录在封闭的体系中，也不是可以在一次性共时的和分类学的研究过程中就一劳永逸地完成。这些变动中的差异，乃是运动变化的结果，也是认为以静态的、共时的、分类学的、非历史观的结构概念无法理解这种差异的观点的结果。”①

由此可见，德里达所强调的差异化中的差异运动，是一种隐含着活动性和生产性的自由创造的生命运动；是符号的差异化运动本身所产生出来的差异。而他所发明的 Différance 这个词，正是为了凸显一切语言文字无法完全表达的差异化运动的生命过程。显然，德里达所说的“产生差异的差异”，一方面要表示两种因素之间的不同，另一方面还要表示这种不同中所隐含的某种延缓和耽搁的意思。正如本书以下部分所要进一步论述和分析的，德里达的延异概念在实际上并非传统的概念，而是表达运动和变化中的差异化运动本身；它实际上隐含许多层次的内容，有待我们在有关后现代文学批评部分更深入地分析。

① Derrida, J., *Positions*. Paris. 1972: 39.

在德里达看来，人所创造的语言符号，其重要的特征，不只是在于它本身内部和它同所表达的对象之间的差异性；更重要的是，语言符号中的任何一个因素，都包含着当场显示和未来在不同时空中可能显示的各种特征和功能。正因为语言符号中隐含着这些看得见和看不见的，也就是在场的和不在场的、现实的和潜在的特征和功能，才使人在使用语言的过程中，面临着一系列非常复杂的差异化运动问题。这种差异化运动，不是传统意义上的那种二元对立的固定差异化结构，而是具有自我差异化能力、并因而不断自我增殖的差异化过程。

德里达认为，语言符号的上述产生差异的差异的特征，只有在书写出来的文本中才集中地表现出来。“根本就不存在主体，不管它是作为延异的代理人、作者和主宰者，还是它可能地和经验地将被延异所击垮。主体性，像客体性一样，是延异的结果，一种被记录在延异系统之中的结果。这就是为什么 différance 中的 a 也使间隔意味着拖延（temporisation）、迂回和推迟的原因。通过这种间隔，直觉、知觉和消耗（la consommation），一言以蔽之，就是与在场的关系以及对一个在场实在（une réalité présente）和一个存在物和存在者（un étant）的指涉，总是被延迟（sont toujours différés）。通过差异原则来延迟，这是因为一个要素要发挥作用和有所表征，即包含和传达意义，只有透过在踪迹的适当安排中指涉另一个过去的或将来的要素才能达到。”[①]所以，德里达在论述“产生差异的差异”的同时，也集中地研究了“书写”（l'écriture）；而因为书写的特征只有在高度组织化和系统化的“文本”（le texte）中才充分体现出来，所以德里达为此建构了具有独特性质的新学科“文本学”（Grammatologie）（台湾和大陆学者对此未译出统一的准确中文语词。有人译之为论文本学，又有人译之为语辞学、语文学等等）。但实际上，Grammatologie 在西方原是很古老的一门学问，专门研究书写出的文本的结构及其逻辑原则。德里达将它彻底加以改造，赋予新的意义，变成了关于研究文本特性的学问。正如他所说，它是有关文本结构的学问（grammatologie comme science de la texualité）；德里达有时也称它是关于书写文字的科学（science de l'écriture）。

他说：“作为文本性（la textualité）的科学，文本学只有在改造符号的概念，并将符号的概念从其与生俱来的表达主义的枷锁中连根拔除的条件下，才能成为非表达（non-expressive）的符号论。”[②]

---

① Derrida, J., *Positions*. Paris. 1972: 40.
② Derrida, J., *La dissemination*. Paris. 1972: 46.

显然，德里达创立新的文本学，是为了彻底摆脱和颠覆传统语言符号学，为了更彻底地揭露语言符号本身在书写过程中所呈现出来的产生差异的本质。所以，他也把文字称为延异。他说："关键就在于生产出新的书写概念。我们可以称之为'文字'（gramme）或'延异'（différance）。"①正是作为文字的延异，才能保障排除以在场"出席/缺席"二元对立为基础的一种结构和运动。所以，延异就是差异的系统游戏，就是不断差异化运动的"痕迹"（des traces），也就是将各个不同因素相互关连起来的"间隔"（l'espacement）本身②。

在他看来，传统符号论的特征就是他的文本学所要彻底摆脱的那种"表达主义"（l'expressivisme）。当德里达强调文本学的时候，不管他是指文本的特性还是书写的本质，都是以颠覆西方传统形上学的二元对立模式为基础的。这种二元对立的模式，集中表现在现代符号论创始者索绪尔所说的"能指/所指"的结构中。不仅如此，德里达在摧毁了"能指/所指"二元对立的结构之后，他还强调他的文本学所集中解析的，不是文字本身，也不是表现文字的书写法（la grathie），而是作为"踪迹"或"痕迹"的书写。在这里，德里达重点所表达的，仍然是他同传统表达主义势不两立的态度，尤其是反对柏拉图所说的语言符号和观念用以再现客体对象的说法。

所以，德里达的文本学所研究的，与其说是文字和文本，不如说是这些文字和文本的运动及其一切可能性。

所谓书写出来的文字、文本的运动及其一切可能性，其本身就是各种可能性的总和。③凝固在书写文字中的各种可能性，既然已经作为书写文字脱离原作者而独立存在，就构成一个独立的文化生命体。以书写文字的特定结构而产生的独立文化生命体，当然一方面受惠于原作者的创造，但另一方面它却借助于或受惠于书写文字本身的优点而成为一个随时待阅读、待诠释和待发展的新生命体。书写文字同原作者思想创造之间的复杂关系，表明书写文字从一开始就作为一个无限可能的差异体系而存在。正是在这个意义上，德里达强调书写文字的差异化性质，并将差异化当成是一种可能的差异化生命体。

书写文字，作为一种可能的差异化生命体，显然不能继续按照传统形上学和传统语音中心主义的原则去理解。如果按照传统语音中心主义的原

① Derrida, J., *Positions*. Paris. 1972: 37.
② Ibid.: 38-39.
③ Derrida, J., *Parages*. Paris. 1986: 252-287.

则，书写文字的差异结构，不但不属于书写文字结构本身的内在差异化运动生命过程，而且它只是以静态的差异结构形式暂时地呈现出来。如前所述，语音中心主义将语音与意义的差异归结为一种由语音所决定的固定差异结构，并将书写文字所表达的上述差异结构当成是远离思想创造差异化运动的第二层次的次要结构，因而属于较不重要的被决定的结构。但是，德里达对语音中心主义的批判，颠覆了上述书写文字的差异化位置及其性质。在传统思想家表示书写文字被决定性质和无生命性的那个地方，德里达却相反地指出了书写文字的决定性意义及其差异化可能性的生命力。

在西方思想史上，许多天才的思想家早已对书写文本的无限意义有深入的探讨。中世纪伟大思想家奥古斯丁（St. Augustin）在《忏悔录》（*The Confessions*）中，通过对其一生各重要阶段所阅读的关键性文本的回忆，阐述和解剖了他自身的心灵矛盾和转变的奥秘。他把阅读过的文本当成自己思想冲突和心灵矛盾展开的场域，又当成自我忏悔和自我反思的灵感发源地。

同样地，诗人但丁（Alighieri Dante, 1265—1321）的《神曲》（*The Divine Comedy*）的《天堂篇》（Paradiso）也以文本解构为其心灵旋转的主轴。但丁在其中慷慨地宣称：

> 在那深处的终极，
> 我看到“爱”是怎样将纸页，
> 装订成一册书籍；
> 书页片片缤纷，
> 原本飞散在茫茫宇宙间。①

可见，阅读作为一种活动早就被伟大的思想家和创作家们当成揭示心灵矛盾、进行反思、突破精神界限的伟大无形的时空结构。德里达所遵循的阅读中解构的道路，无非是这些早期思想家所开创的反思途径的延伸，但不同的是德里达依据的是一种崭新的解构精神原则。

德里达赋予书写文字以重新创造生命力的思想出发点，就是看到了书写文字差异化结构中潜伏着再生无限差异化的可能性。书写文字的这种再生无限差异化可能性的生命力，当然不能抹杀原作者创作原文本的历史功绩。但是，德里达在书写文本中所看到的，是两种截然相反的力量，他认为读者有必要针对这两种相反的力量采用完全不同的策略：对于文本中原

① Dante, *The Divine Comedy*, XXXIII: 85-87.

有作者的精神创作剩余物，必须警惕它对于读者的静态身份感及其个性的伤害；而对于文本中展现的文字符号结构，则应从中发现某种足以解放人心并导致精神重建的潜在动力，以便由此出发，促使读者发扬其断裂表意结构的冲力，决意在文本结构中找出突破文本本身约束的创意基础。

考察书写文字无限再生区分化和差异化的生命力，首先必须考察原作者最初如何将这些文本书写出来的过程。这些书写出来的文字和文本当初是如何被写出来？要回答和分析如何写出来的问题，并不像传统诠释学所说的那样，仅仅指原作者个人在创作的当时当地的所谓真实创作过程。传统诠释学受逻辑中心主义和语音中心主义的影响，将原作者当成一个独一无二的死去了的个人，试图考察和重现那些同样已经死去的以往历史条件、以往语言条件和以往文化条件下的创作过程，试图真实地再现凝固了的历史结构。这显然是办不到的。传统诠释学之所以相信上述原则，之所以相信依据上述原则可以达到真实地再现原作者及其历史文化条件的目的，主要是因为他们相信语言可以再现那些缺席了的历史，也相信语言可以再现一切不在的东西，并将这些再现当成现时真实存在的事物。

与此相反，对于德里达来说，如果要探索这些文字和文本是如何写出来的，重点是使作者及其历史条件获得重生，使该文本的书写过程在被阅读和被诠释的差异化运动中复活。而这样一来，真实地再现死去的原作者和历史并不重要。重要的是在原有文本书写结构的差异化基础上，结合阅读者和诠释者在新的历史文化脉络的思路上，赋予原作者和原文本以新的差异化，即可能运动的生命力。在这种情况下，对于书写文字的诠释和理解，不是原封不动地重复已经死去的原作者的思路，而是利用书写文字差异结构进行新的差异化创作运动。如前所述，书写文字的差异化特征，即利用语言文字符号之间的差异及其可能导致无限差异化的特性，有可能变成为一种以文字差异为中介而进行的无限文化创造运动。德里达对于原文本原作者的上述再生新观念，不是要从根本上否定原作者的创造贡献，也不是为了根本否定原文本的文化价值，而是在新的历史文化条件下使原文本重新复活，获得新的文化创造生命力，因而也赋予原文本延长其文化生命的能力。将已经死去的文本在新的历史条件下复活起来，获得其新的生命，这就是对于旧文本的最高尊重。

文字和文本的书写过程，作为一种运动，其本质就是一种“产生差异的差异化运动”，这种运动，在时间和空间方面，既没有先前的和固定的、作为运动起源的界限和标准，也没有未来的确定不移的目的和发展方向，

更没有在现时的当场呈现中所必须采取的特定内容和形式。这种运动的真正生命力，不是在它发生的当时当地所表现出来的那种特定时空结构和状况，不是传统本体论所追求的那种现时呈现的真实性结构，毋宁是它所隐含的、朝向未来的运动能力。所以，它是一种延异的运动。

书写文字朝向未来运动的珍贵性，就在于一切"可能性"都可以发生。书写文字的朝向未来的运动，不能单纯从过去、现在、未来这种时间一维性和单向性的观点来理解。实际上，这里所说的"未来"，是时间和空间所组成的多维度可能性场域。因此，凡是属于时空方面的可能性因素，全部都属于"未来"的范围。作为书写文字差异化的未来维度，虽然包括时间方面的走向和脉络，但是，对于书写文字结构的差异化可能性来说，一切"未来"都是由书写符号之间的差异化倾向造成的。因此，书写运动发展方向及其可能结构的未来图景，主要取决于符号本身的自我差异化以及符号之间的差异化运动。符号自身和符号之间的差异化运动，如果从时间一维性和单向性的观点来看，只能出现向过去和向将来变化的可能性。而符号差异化向过去的发展可能性，从这个观点来看，是一种向历史的倒退运动，因而也是一种向历史的复归运动。从时间的常识来看，这只是一种逆向的历史恢复过程。所以，上述时间一维性和单向性的观点，对于文字符号差异化多种可能性的理解只具有负面的限制意义。只有超越上述传统的时间常识，上述文字符号差异化的"向过去"运动，才有可能被理解成为一种新的未来运动，而且也包含一种积极的正面意义。这是因为即使是在文字符号差异化的向过去运动中，实际同样也包含向一种新的创造可能性发展的前景。在这个意义下，文字符号差异化的向过去运动，是它的一种向未来运动的可能形式。这种向过去运动的文字差异化，同样包含着未来创造的可能性，所以它不全然是向历史的倒退，也不全然是对于历史的恢复。同样，文字符号向将来的差异化运动，也包含多种可能性。这种可能性显然超出传统时间一线性向未来发展所规定的单一模式，而是具有朝着未来多种方向发展的潜在可能性。而且，时间维度的未来多种可能性方向，同空间维度的未来多种可能性方向，一旦交叉结合起来，就可以形成更多层次难以预料的可能变化的方向。书写文字的未来运动可能性的重要意义，就在于以符号差异化多种可能性的途径为思想创造多种可能性提供多元的方向。总之，文字书写的差异化向未来的运动，实际上就是"返回将来"（back to the future）和"迈向过去"（forward to the past）的多元化综合性创造活动。作为后结构主义者，德里达当然不愿意将自己的思想创造运动限定在传统语言符号的规则范围内。所以，他对于书写文字差

异化运动的上述理解，实际上也为后现代主义者打破传统文化、进行自由创造提供了精神动力。

严格来说，语言符号，包括文字，它们在表现的当时当刻所表达的意义，只是这些符号和文字运动过程中一个极有限的可能性形式罢了。传统形上学的错误，就是将这种极有限的可能性形式绝对化、固定化和标准化。从现象学观点和方法来看，任何书写和文本在其表达当时当地的表现，是先前多种可能运动中所偶然采取的极其有限的表达形式。所以，先不说书写文字在现时的呈现形式同往后未来书写运动的多种生动活泼的潜在可能性相比较，就其本身同以往过程隐含的多种运动可能性相比较来说，书写在“现时”的当时当地的表现结构，也只构成一种极其贫乏的有限可能表达形式罢了。传统西方文化和思想如此重视各种书写文本的现时表达结构，甚至奉之为全社会都必须学习、并以之为标准的言行典范，是因为这些文本，一方面构成了当时当地社会权力结构所认同和核准的单一表达形式，集中表现了当时当地控制社会整体利益的社会阶层的根本利益和观点，另一方面它又以其单一形式，将上述认同和核准的统治阶级利益和观点一般化和普遍化，以客观中立的形式掩盖了这些利益和观点同统治阶级的特殊关系。这也就是说，执著于当时当地单一的表达结构，并使之神话化和固定化，是因为这些文本单一结构具有上述两面性：既表达一定的意义，又掩盖其他的意义；既表达确定的意义，又掩盖各种可能的意义。传统文化将书写文字差异结构的任何一个现时表现标准化和正当化的目的，正是为了限制书写文字差异结构的自由运动方向，也就是为了封杀不利于统治者利益的可能发展方向。

如果说，传统西方文化看重话语的语音是因为语音更接近于说话者——当时的列维-施特劳斯的话，那么，要把在说话当时所表达出来的符合真理或符合正义的列维-施特劳斯固定下来，并一代一代地巩固下去，当然就需要把当时当地说出来的话加以文本化，并把这“一次”建构起来的文本结构加以固定化和神话化。所以，传统西方文化及其诠释学，表面上重视原本，实际上仍然是把当时书写成文本的“话语”放在首位。

文本学所要研究的产生差异的差异，固然是一种运动；但是，如前所述，这种运动的真正生命力，恰巧是在其未来可能性中展现出来。因此，当德里达总结产生差异的差异运动的性质时，强调说：“首先，产生差异的差异转向有所保留的（主动和被动的）运动，而这种运动是通过延缓、移转、迟延、回还、迂回和推迟的过程。”[1]德里达在这里一再强调

① Derrida, J., *Positions*. Paris. 1972: 17.

的，始终是摆脱文本在当时当地所表现出来的在场结构。德里达所感兴趣的是，这个在场结构在其往后延缓过程中所可能呈现的一切倾向。由于书写文字比在声音形式中表现的话语更具有延缓的特征，因此，德里达要加以解构的，是作为踪迹的书写文本。德里达指出："对于文字、书写物、踪迹、文本等非理念的外在性，我一再坚持不将它们与劳动分割开来的必要性。这是一种双重标识（double marque）或再标识（re-marque）的程序。物质概念和其他概念，必须在被解构的场域中（这是颠覆的阶段）和在解构的文本中，被标识两次……通过这两个标识之间的间隔游戏，人们可以同时进行一种颠覆性的解构和一种肯定性的移动和逾越的解构（une déconstruction de renversement et une déconstruction de déplacement positif, de transgression）。"[①]这就是说，所有的踪迹，都被当成是某种与从事创作的劳动过程本身紧密相联的活动场域；通过作为再标识活动的场域的种种踪迹，德里达找到了进行间隔化游戏（jeux de distantiation）的机会和条件，也找到了进行解构活动的广阔的可能性前景。

延异实际上也是一切未来可能的差异化运动的总和。文字差异化结构既然隐含着各种可能的差异化运动模式，其差异化运动的本质结构就是被延缓的差异化，即延异。被延缓意味着被搁置，而被搁置得越久，就包含着越多的差异化的可能性。所以，差异化的可能性及其不断更新的生命力，是在延长和被搁置的过程中不断地伸展的。时间结构的共时性和连续性的统一，使延异在时间上被搁置，成为一种无限发展的可能结构。早在海德格尔研究人的此在的生存结构时，他就已经深刻地发现生命存在及其发展同时间之间的内在本质关系。时间性是生命存在的有限性结构的界限。但是，海德格尔一方面揭示了此在生命在时间性中的限制，另一方面又指出了生命在时间性中的一切"能在"（Seinkönnen）模式，也就是生命在时间性中的一切可能延缓的机制。海德格尔特别重视能在的重要意义。他认为此在的生命本质就是能在。[②]他说："此在总是从它所'是'的一种可能性，从它在它的存在中随便怎样领会到的一种可能性中，来规定其自身为一种存在者。"[③]人生的能在本质，使人生隐含无限丰富的创造可能性。为了进一步深刻揭示能在对于人生的重要意义，海德格尔甚至将死亡纳入能在的范围，使死亡不再成为常人所恐惧的那种生命终点，而是成为发展生命创造过程的一个重要组成部分。[④]

① Derrida, J., *Positions*. Paris. 1972: 88-89.
② Heidegger, *Sein und Zeit*. 1986[1927]: 42-44.
③ Ibid.: 43.
④ Ibid.: 235-244.

为了突显延异或产生差异的差异的自由无限可能性的性质，德里达让延异的游戏（jeu de différance）走出语言文字的界限，把眼光转向实际社会生活中充满着差异化运动的人类文化创造活动。他首先研究与人的生命攸关的经济活动。所以，他又把延异的产生差异的差异化运动，当成经济学的概念。经济是社会生活中最基础和最活跃的领域。经济领域不但是人的生命和人的整个生活世界的基础，而且，它甚至是人的生命本身。生命不但离不开经济，而且也在经济活动中不断重生。经济活动的基本特点它建立在“产生差异的差异”的基础上的生产性、再生产性、不稳定性、竞争性和高度自由性。在经济中，一切活动和一切新的动力，都来自不断更新的差异。本来，经济活动产生的缘由，就是差异本身。有了差异才有经济立足于其上的交换活动；而且交换活动要不断维持和更新，交换本身就会不断产生自我差异。显然，德里达所说的产生差异的差异，已经不是传统的古典政治经济学能够加以说明的范畴；而是必须经过批判和颠覆古典政治经济学以后所产生的新经济学的范畴。

作为新的经济学的概念，延异是一种不断生产和再生产的运动，因而也是社会上现行语言中所通用的各种二元对立概念的温床。正如德里达自己所说：“延异，作为产生差异、并进行差异化的运动，也是在我们的语言中流行的各种概念对立的共同根源。可以举几个例子，这些对立包括：感性的/理智的、直观/意义、自然/文化......等等。作为共同的根源，产生差异的差异，也是宣称这些对立的那个‘自身’的组成因素。”①

因此，作为经济概念，作为一种生产的运动，延异的产生差异的差异化，总是把一切差异看做是这种运动的一个效果。既然只是一种运动的一个效果，它就不是唯一确定的，而是包含各种另类可能性的一种可能性。德里达在论述延异的经济性质时，还特别强调要一方面同只看到差异结构稳定性的结构主义相区别，另一方面又要同单纯把生产看做是来自单一根源的源生学相区别。显然，德里达在这里影射了列维-施特劳斯的结构主义和乔姆斯基（Noam Chomsky）的发生语言学。通过德里达同列维-施特劳斯和乔姆斯基的自我区别，我们又可以进一步看到德里达后现代主义的区别概念的特征，这就是他不愿意把“区别”放在一个封闭的时空结构的脉络中，他也不愿意把“区别”理解成为因果系列中的一环，也不愿意置之于由一个或多个原因、甚至由某个终极原因所产生的变动，当然也不愿意把它预定成达到某个目的或结果的一个可能性环节。

① Derrida, J., *Positions*. Paris. 1972: 17.

延异的产生差异的差异，作为一种可能性，隐含着多种可能性。传统西方形上学并不排除可能性，但从古希腊以来，特别是从亚里士多德在《形而上学》一书中界定可能性范畴以来，可能性一直被看做是否定和反面的偶然性。这也就是说，传统的可能性是作为标准化的现实性和规则性的反面和对立面。而且，传统可能性，都是在单向和单线时空脉络中发生的一个中间环节。因此，在传统形上学中，一切可能性都是达到现实性和最终目的一个过渡环节。后现代主义所需要的新的可能性，通过德里达所说的产生差异的差异，一方面同传统的形上学相对立，另一方面他所重点表示的是可能的未来多样性和开放的无限性，同时又表示待生和待创造的“可能的可能性”。就后现代的上述可能性的两面性而言，它包含着许多等待开辟和等待展开的创造的自由。所以，在对于文本的解构中，解构活动所推动的产生差异的差异的运动，只是把文本的结构和组织性当做没有底盘的游戏，当做没有底的棋盘。所有这些有关产生差异的差异的可能性，将在本书下一节有关后现代文学评论的分析中进一步展开。

从语音中心主义的话语转向产生差异的差异的文本学解构，实际上也是一种对于原文本作者在文本中“要怎么说就怎么说”的语音中心主义的反攻，当然也是对原有文本的自我反驳和自我摧毁的活动。德里达对于文本的差异化解构，通过文本这个符号体系，一方面进行破坏原初制造文本的话语，另一面又要通过潜入文本而走出文本，达到在文本中迂回、不断批判传统、不断创新的自由。按照传统文本学和诠释学的要求，诠释文本要回到原文本作者用文本说话的意图。在这里，借着寻求客观中立标准的途径，达到文本中的话语实行专制主义的目的。但是，当德里达强调潜入文本时，一方面要利用文本中的话语去反驳原有的话语意图，另一方面又通过话语和文本的差异继续扩大、甚至歪曲它们之间的差异，使它们之间相互残杀，起到自我破坏的作用。这是德里达灵活地运用文本迂回的战略战术去破坏文本本身的游戏活动。一切语言符号，不只是话语所发出的在场语音和语声，而且包括书写文字化的文本在内，本来就是符号本身，而且，始终都只能是符号本身。德里达之倾向于书写化的文本，并不是因为成了文本的语言符号已经根本不同于作为语言符号的话语，而是因为德里达在摧毁传统文化的战斗中，他别无选择地所要面对的，只是，而且已经只是语言符号罢了。所谓“只是，而且已经只是语言符号”，指的是德里达从一开始从事批判和解构，他所面对的，别无其他，只有已经层层结构化，并经长期累积而深深扎根于社会历史土壤中的传统符号体系。因此，德里达只能以符号反符号，也就是潜入符号中从中破坏符号；而重视书写

化的文本，不过是在别无选择的条件下，究竟选择何种符号结构为先的结果。所以，透过文本批判话语，又通过文本摧毁文本，无非是在文本中寻找和揭露已被掩盖的话语的踪迹，又在文本的踪迹中寻求自我解放和自我创造的途径。德里达在同英国的哲学家本尼顿（G. Bennington）的对话录中从容不迫地承认说：解构从符号开始，这就是从第二者本身入手，这也就是一种迂回（détour）。①

符号本身，从古以来，特别是从传统形而上学建立以来，就是一种迂回。因此，对符号的解构和摧毁，也必须通过迂回。通过符号解构符号，就是通过迂回反迂回，就是在迂回中摧毁迂回，并从迂回中挣得自由。在向符号结构这个迂回体系中进行迂回式的解构活动时，德里达想要表达的还包含着一层更深刻的意涵，这就是拒绝传统西方思想把世界化约成论述符号体系的做法。反对把世界转化成符号体系，当然意味着要返回事物自身去，但是，返回事物自身又不能直接地避开迂回的中间环节而直接地闯入。德里达等后现代主义思想家们，都懂得以迂回的战略和策略向传统宣战，因为只有在迂回中他们才能置传统于被动，使自己获得迂回游动中的自由，也就是避开传统思想家有可能限制他们的自由。正如本书导论部分所说，后现代主义是在吞噬现有传统文化中进行自我创造，但这种吞噬不是直接地从外向传统啃咬，而是钻入其内部，通过在传统中消耗传统的能量，或将传统能量转化成自身能量的途径进行解构。

不断地产生结构的解构运动，对于既成的传统文化而言，就是不承认并破坏原有传统体系中的中心；而对于解构运动中“产生差异的差异”来说，也同样是无中心的自由游动和不断扩大的创造活动。“产生差异的差异”归根结底是反中心和无中心。德里达认为只有通过书写的文本，才能把有向度的、因而有限度的和有边界的中心还原成无向度的和无边界的真正的“零度”。德里达实际上也意识到，就其本身不得不潜入符号进行迂回而言，如果他所迂回的符号结构仍然保持有向有度的时空结构的话，德里达就等于在书写的文本中作茧自缚，并最终被符号结构的中心所宰制。所以，德里达的文本解构，要超出时空的结构，进行一种无边界的自由游戏活动。其实，任何符号结构的时空性，都立足于它所附属的意义结构的时空性，而各种意义结构的时空性又取决于运用在其中的各种特定的二元对立概念的内容。因此，德里达旨在摆脱中心化的解构游戏活动，为了达到超越时空结构的目的，必须集中全力摧毁各种传统的二元对立。在所有

① Bennington, G. / Derrida, J., *Jacques Derrida*. Paris. Seuil. 1991: 26.

的二元对立中，最根本的还是符号本身的“能指/所指”关系。“能指/所指”的对立关系有许多本体论和认知论的理论功能，也有许多玩弄和掩饰策略的实践功能，但是，最根本的功能，在德里达看来，是玩弄“在/不在”的辩证法。如前所述，“能指/所指”的关系实质上就是以“在”、“在场”和“出席”代替“不在”、“不在场”和“缺席”。在这种辩证法中，传统文化不断地以符号的在场性质，论证其所表达的不在场的真理性、正当性和正义性，同时又以其在场使话语的主体消失掉，也就是以符号的在代替说话主体的不在，又论证了这种不在的正当性、真理性和正义性，从而也建构了说话主体的中心地位。解构要打破的正是“能指/所指”二元对立的中心化功能。正如德里达所说：“于是，通过解构，语言侵入了无所不在、疑难重重的领域；此时此刻，没有了中心或根源，一切都成了话语——在这种情况下，话语的语辞就获得了理解，也就是说，一切都成为一个系统；而在这个系统中，处于中心地位的所指，不论它是否来自一个根源，不论它是否是超验的，都绝不是脱离了一个有种种区分的系统的绝对存在。超验的能指只有在意指作用的领域和活动之外，才能扩展成无限。”①显然，只有使能指和所指脱节，能指的意指活动才能导向一个“不在”的不断差异化的领域，并在那里不但解除了原有主体中心的秩序，而且也进入真正无中心的自由领域。

如前所述，人类文化的整个创造活动涉及一系列非常复杂的过程，当然也关联到在各种复杂过程中所呈现的各种因素。我们很难用此时此刻表达出来的语言文字结构，来概括人类创造文化过程中所面对的各种复杂因素的变动状况，尤其很难在表达过程中如实地表现创造过程所涉及的各种因素的生命运动；语言文字所表达的只是创造的结果。西方传统语音中心主义和逻辑中心主义的优点，显然是有意识地使上述复杂的文化创造过程实现简单化、同一化、确定化和可理解化。但是，正如本书前几章反复分析的那样，西方传统语音中心主义和逻辑中心主义的原则，又借助上述优点而使西方文化的创造活动的整个过程朝着有利于各时代统治中心的方向发展，同时也在此过程中实现了对于文化创造者及其产品的自由创造生命的宰制和扼杀。德里达在他的作品中所发出的基本挑战，就是试图在颠覆上述传统原则的基础上，复原并发扬文化创造中的生命运动过程。前述与人类文化创造活动相关的三大因素（人的思想创造活动、符号差异化过程以及指涉的客观存在），在德里达看来，对于继续发扬文化创造活动的生

① Derrida, J., *De la grammatologie*. Paris. 1967: 232.

命力而言，最重要的是，始终保持它们本身所固有的内在生命活动，设法不要使其生命活动继续受制于作为中介因素的符号结构体系。人的思想、中介性的符号以及指涉的对象，并不像传统思想所设定的那样是固定不变的，它们之间的关系也不是稳定的，更不是始终同一的。德里达认为，在它们三者之间，实际存在的是模糊、含糊不清、模棱两可和多义的、甚至是歧义的关系。正是这种非同一的、非稳定的关系，使任何思想创造活动，成为活生生的、带有各种可能性的创新活动。德里达在探讨布朗肖、马拉美及乔伊斯等人的作品时所发现的，就是这种模糊性在他们文笔中的精彩表演。

当然，德里达也看到：第一，通过符号结构而实现中介化，是人类文化创造活动不可避免的。第二，在符号中介化的过程中，思想创造过程以及相关的各种因素，都不可避免地伴随中介化而被扭曲。第三，试图在符号中介化过程保持其生命力，又不得不借助中介化过程的内在差异化再度实现中介化，因此符号中介化生命力的维持，又不可避免地要借助再度中介化，并以再度中介化过程中对于符号结构生命运动的扭曲作为代价。第四，集中精力试图解构符号中介化过程时，实际上又不可避免地暂时将文化创造过程中非符号因素的生命运动“悬挂”或“搁置”起来，从而又导致对这些非符号因素生命运动过程的暂时扭曲。第五，文化创造运动所不可避免的符号中介化过程，不可避免地要经历暂时的固定阶段，因此符号中介化的暂时固定而引起的非生命化过程，又必将导致对于文化创造过程各因素原本生命的伤害。

德里达在批判传统语音中心主义和逻辑中心主义过程中遇到的上述难题，只有在符号本身不断差异化的过程中才能找到最好的解决出路。符号结构永远差异化的过程，不可能在易逝的声音符号结构中解决，而只能在可以自律存在的文字或物质具形化（configuration）的各种痕迹性符号的内在可变性生命运动中找到。文字或物质具形化的各种痕迹性符号的内在生命运动，当然要靠其本身及其系统内各因素间的不断差异化来产生和维持。

因此，不只是文字，而且包括一切可以在具有物质结构的“痕迹”中自由存在的符号，都隐含着使文化创造中介化过程的符号差异化保持其内在的和自律的生命力。文字和各种符号痕迹，是已经凝固化了的自由创造活动本身。文字和上述可保持痕迹的各种符号差异化过程的上述特征，使德里达的思想创造活动，转向对于文学作品的文本和艺术象征性产品的解构。这种解构，既是创造性的诠释，又是再标记和再次差异化。也就是

说，这种解构，是原有的、已经在最初的文本中暂时停顿的创作活动的复活和延续，它是这种无限延续循环中的一个新的环节。

德里达在延异中解构的策略，其实施过程实际上就是一种创造性的诠释活动。必须将解构同诠释结合起来，使之成为新的创造活动的基础。因此，德里达的延异策略总是伴随着一系列创造性的诠释活动。

德里达不仅吸收了伽达默尔诠释学的研究成果，而且，以其独创的方式发展和改造了尼采生活美学和胡塞尔现象学的基本原则，在批判传统美学的基础上，创立了解构主义的后现代文学评论原则。德里达对于后现代主义的发展所作出的重要贡献，不只在于提出解构的重要原则和基本策略，还在于将对传统文化的批判和解构立足于对新的美学的重构上，使人类文化的重建，变成以美学的哲学探寻为主要内容的人类精神的自由创造活动。德里达明确地宣示："我最长久的兴趣，甚至可以说先于哲学而更为重要的兴趣，如果可能的话，就是朝向文学，朝向文学的文字和语词的建构。"①

德里达之所以重视诠释学的转折（le tournant herméneutique），是因为一切诠释活动，在他看来，都优先于文本的原创作活动。德里达和所有的后现代主义者都把文本的原创作活动当成"不在的"或"缺席的"文化，因而，它们对于人类文化创造活动的意义，至多是充当了更新中的创造活动的启发性线索。诠释比原创作更重要，意思是说，人类文化创造活动的真正价值，不是已经造出的文化产品的结构或其中的意义，而是文化创造活动不断更新的生命力本身。最重要的是，文化创造活动的生命力的继续维持和发扬，而不是作为创造活动生命过程某一个历史阶段的固定产物的各种文本或各种文化产品。各种文本或文化产品的意义，只有在不断更新的文化创造生命运动中参与到新的创造生命中去，才能发挥出来。而各种文本和文化产品在不断更新的文化创造生命运动中的意义，只有通过这些文本或文化产品的痕迹结构的再度差异化，才能真正发挥出来。也就是说，诠释中的创新和再创造活动的基础是留下痕迹的文本或产品符号结构。在诠释过程中，这些由原文本或原作品所留下的痕迹，成为诠释中进行创造的符号差异化过程的基础，但不是起限制作用和固定化作用的框架。但是，上述再度差异化又只能附着于更新中的创造生命运动，也就是靠新的创造生命运动对于原文本和原作品的诠释过程。这样一来，诠释就成了将原文本和原产品纳入更新中的文化创造生命活动、并使之复活起来

---

① Derrida, J., *Du droit à la philosophie*. Paris. 1990a: 443.

而具有新生命的关键步骤。而且，由于这样的过程，诠释也成了新旧创作活动重新交流、并构成新创作生命体共同内在因素的中介化过程。

对于德里达和其他后现代思想家来说，诠释活动具有双重本体论意义。海德格尔和某些现象学思想家只看到了诠释活动的生存本体论意义，他们在对于个人生存的“此在”的分析中，强调个人面对世界及他人时所遭遇到的诠释过程，并把这一诠释过程理解为每个人生存过程中一个不可缺少的必要环节①。当然，海德格尔等人在展开和分析诠释过程时，也强调诠释过程所包含的自由创造活动，并因而将诠释理解为个人应付生存环境而做出自由抉择的基础。每个人的此在都只有通过诠释活动才能正确理解自身及其面对的世界，才能为自我超越和超越所处的世界制订和筹划未来生命的可能前景。正是在这个意义上说，海德格尔等人赋予诠释以一种生存本体论的意义。也就是说，诠释不只是个人此在的生存所必须经历的过程，而且对于生存本身的存在及其可能性都具有生死攸关的本体论关键意义。如前所述，海德格尔等人对于上述生存本体论意义的分析，对于诠释学的本体论转折和社会科学中诠释学方法论的改造都起了决定性的作用。

德里达的贡献则是在海德格尔关于诠释的生存本体论意义分析的基础上，进一步强调诠释对于自由创作的本体论意义。所以，德里达更明确地指明了诠释对于生存和自由创作的双重本体论意义，并将诠释的上述双重性结构及其自我解构运动，当成人的生命运动和自由创作运动相互渗透和相互推动的无限过程。

将诠释赋予双重本体论意义，使得德里达进一步以尼采的超人哲学和艺术生命美学的相互结合为基础，将人的生命运动和自由创作运动的双重运动过程，在诠释的漩涡中找到无限发展的可能性。所以，诠释不只是生命和自由创作相互渗透，而且也为两者在渗透中的自由发展提供了广阔的可能性。这样一来，诠释也由于其双重本体论结构而获得了比创作本身更优越和更重要的地位。只有创作而没有诠释，创作就会局限于“现时的”历史阶段和暂时结构中；创作只有靠诠释，才能维持并不断更新其生命，也只有靠诠释，创作跳出个人生命的有限圈子而融入到整个人类不断延续和更新的创造活动中去。

由上述分析可见，严格地说，真正促使德里达提出解构概念，并赋予解构以主要美学重建使命的思想家，不是海德格尔，而是尼采。与海德格

① Heidegger, M. 1986[1927]: 148-158.

尔将尼采的哲学意图简单地归结为权力意志不同，德里达认为：尼采最主要的贡献，就在于为当代文化的重建树立了“含糊的思想家”（le penseur de l’ambivalence）的典型形象。

德里达认为，尼采在他的哲学表述中处处表现出思想上和文字上的极端含糊性，为当代人类重建文化、并彻底批判传统文化，不仅提供了最好的榜样，而且也提供了最有效的策略。德里达强调：尼采整个哲学著作的特点及其重要价值，就在于采用了极端含糊、甚至相互矛盾的语词表达法，达到在玩弄文字的自由游戏中摧毁传统形上学的目的。实际上，在德里达看来，尼采熟练使用的具有高度含糊性的文字自由游戏，其首要目的，就是要从传统语音中心主义和话语至上以及在场出席优先的原则解脱出来，以实现思想自由、表达自由和创作自由的一致性。德里达说：“应该毫不犹疑地引用尼采对形上学、存在和真理概念的批判及其以游戏、诠释和无须真理表现的符号等概念取而代之的做法”①，一方面努力批判传统形上学及一切传统文化，另一方面在新的符号游戏原则的基础上重建新的文化。

德里达在另一本书中再次强调尼采的含糊性对于批判传统文化和传统形上学的重要意义。他说：“尼采一会儿将女人归结为‘谎言的强权’（puissance de mensonge），一会儿将女人说成为哲学和基督教的‘真理的强权’（puissance de vérité），最后，又将女人当成在上述双重否定之外，作为肯定的、掩饰的、艺术的和酒神的强权的肯定。”②显然，在德里达看来，尼采论述女人和酒神所采用的上述含糊不定的文风和修辞本身，就是对于传统形上学，特别是对于强调正反二元对立的黑格尔辩证法形上学的讽刺和否定。尼采在上述论述中，有意地同黑格尔相对立，拒不使用肯定和否定无止境对立统一的形式，也不打算像黑格尔那样透过“正题”（thèse）和“反题”（anti-thèse）的“综合”（synthèse）达到所谓扬弃的目的。与黑格尔相反，他论述女人不是为了揭示女人的什么固定的本质或稳定的特征，而是通过对女人多种多样表现的含糊不定的陈述，表达在各种各样可能条件下女人所可能呈现的样态。德里达认为，尼采在上述论女人的含糊性和矛盾说明中，表现出作为一种生命形态的女人，可以、也应该以某种可变化的密码组成形式生存于现实世界中；一点也不需要按照传统形上学的要求，让女人变成僵化的“正”、“反”和“合”的牺牲品，也不应该使女人成为传统逻辑归纳和化约的产物，变成为某种具有固定性质和

① Derrida, *L'Écriture et la difference*. Paris. 1967: 412.

② Derrida, J., *Eperons. Les styles de Nietzsche*. Paris. 1978a: 79.

同一性特征的生存者。

在尼采和德里达对于思想含糊性和存在多质性的表述中，一方面表现出论述对象和被表达目标本身的多样性和变化性，另一方面也表现出作者本身思想自由的无限性和不确定性。所有这一切，都为了使（1）人的思想创造活动，（2）表达思想创造活动的符号差异化过程以及（3）作为思想对象或符号差异化过程所指涉的客观存在本身，都始终保持其本身的生命力，而且所有这些原本分属于不同因素的生命，并不因为人的思想以及相关的符号运用过程而发生变质或凝固。

德里达在这里虽然发扬了尼采的含糊化原则，但他显然已远远超出了尼采的思路。当然，尼采以女人和酒神作为基本象征而表达他的含糊化原则和策略，本来就已经同传统思想和文化的基本精神根本对立，而且也很深刻地表达了他寻求开辟进行无限制的自由创造活动的新途径的意图。尼采显然已经看到了传统语音中心主义和逻辑中心主义对于人的自由创造活动的限制，也看到传统文化有关语言文字及其使用规则对于自由表达思想的限制以及对于被表达物的扭曲作用，同时尼采也看到同传统语言文字规则息息相关的思想逻辑化和确定化原则对于创造者本身和创作内容的原本生命的扼杀作用。但是，尼采在当时尚未将注意力集中到符号结构方面，并未深刻揭露上述各种问题同西方语言文字结构及其运作逻辑之间的密切关系。德里达的卓越贡献，就在于充分利用尼采和胡塞尔的研究成果，集中地在西方传统语言文字的结构问题上，将尼采所提出的问题进一步发扬光大。

文学作品文本是由文字的差异化过程构成的，而各种艺术产品都是借助于可以留下痕迹的各种符号的差异化过程所构成。对于艺术象征性产品的分析，当然不注重于艺术产品创造过程中所采取的各种言语表达形式，而是注重于其中具有痕迹特征的各种符号的差异化。但通过符号差异化过程的重现所表现的，也只能是艺术创造过程生命运动的模糊状态。这种模糊状态比语言试图以准确形式所表达的，更接近创造的生命运动本身。原始人在其艺术创造中所使用的手段，正是这种模糊化的符号游戏（jeu des signes）。朴实和天真烂漫的个性，使他们宁愿以模糊化的符号游戏表达其艺术创作的理念。在最早的神话和各种艺术作品中所呈现的这种模糊化形式，反而更具有丰富的内容和生命力，给予诠释者更多的想象空间。德里达指出："对于文字、书写物、痕迹、文本等非理念的外在性，我一再坚持不将它们与劳动分割开来的必要性。"[1]德里达这里所说的劳动，指的是

① Derrida, *Positions*. Paris. 1972: 88.

创作活动中的工作。这也就是说，德里达强调要把一切痕迹和符号的差异化的重现直接地同创作活动中的实际生命运动连接在一起。德里达还强调："无论在口头话语还是文字话语的体系中，都必须具备指涉另一个自身并非简单在场的因素。"①所以，德里达对于艺术的研究，始终都是抱着忽视和消除语音和话语因素的明显态度，把艺术创作中各种语音和话语的因素，都归结为语音中心主义和逻辑中心主义对于艺术创作的不正当干预而加以排除。

由此可见，当德里达把解构作为批判传统和重建文化的基本概念而引入美学和艺术理论的时候，他首先是把解构理解成为"使文本和一切文字表达实现含糊化"。严格来说，所谓解构，就是把传统形上学和传统文化通过逻辑中心主义和理性中心主义而确立的一切概念和思想体系加以粉碎，以模糊化的符号游戏取代它。但是，模糊化并不单纯是解构的出发点，而且是其方法和整个过程。因此，在这个意义上的解构，就意味着：第一，将表达具有精密逻辑结构的传统形上学和思想的各种文本加以分解。在这里，将文本加以分解就是破除其文字间的逻辑结构，解除其系统性，使之支离破碎，丧失各种中心和边陲的关系以及各种主次关系。第二，将各种以话语结构作为主要表现形态和表达形式的传统思想，改变成为具有多重象征意义或模糊关系的纯符号游戏结构，破除原有的"符号/意义"二元对立固定结构和二元对立指涉关系。第三，使原有各自封闭而独立存在的传统论述单位（语词、语句或段落等），转变成为多元开放的非同质的可能表达结构。也就是说，使原有独立封闭的表达单位，变成为随时有可能转换成"去中心"的散播结构。这样一来，通过解构，不但破除了传统形上学和话语论述表达结构的逻辑性，破除其"符号/意义"二元对立的语音中心主义原则，破除其主次关系分明的体系性，而且，也开辟了自由思想和自由表达所必需的各种条件，特别是提供了传统文化所重视的在场出席以外的各种展现的可能性，使自由思想和自由表达，不只是走出在场出席的传统逻辑和传统真理结构的约束，而且在漫无中心和毫无固定目的的极其广阔的可能性领域中不断散播。显然，德里达所重视的解构，就是伴随着哲学思考进行的文字解构游戏，是一种破除文本结构，进行自由诠释的创造性活动，也是一种文学性修辞艺术活动的自由游戏。在这过程中，始终都贯穿着对于传统的否定和对于创新的无限追求。

德里达对于尼采的解读和对于海德格尔反形上学的重建，导致以解

① Derrida, *Positions*. Paris. 1972: 38.

构为中心的新美学理论的不断重建。当然，早在海德格尔的反形上学的批判活动中，就已经隐含着对于传统话语和语言的批判和解构，隐含着导向美学重建的探索方向。在《论形上学和艺术作品的起源》（Die Metaphysik und der Ursprung des Kunstwerks）的文本中，海德格尔将西方美学理论同形上学问题联系在一起，并赞赏美学理论活动的超越形上学性质。他认为，在美学理论的探索中，在艺术（l'art）创作的美的追求中，都隐含着某种“意志的意志”的神秘力量，隐含着伴随“艺术的推动力”追求完满化的高度技巧。[①]同样地，在探索艺术作品的起源以及论述荷尔德林（Frendrich Hölderlin, 1770—1843）的论文中，海德格尔强调艺术具有揭示存在的形上学和美学的意义。他说：“艺术作品以其特有方式揭示存在者的存在（Das Kunstwerk eröffnet auf seine Weise das Sein des Seienden）。”[②]

德里达在阐述解构的理论中，在某种意义上可以说，对美学和对艺术采取了同海德格尔类似的态度；也就是说，他们俩都不约而同地抛弃和批判传统美学理论关于内容和形式以及技巧和数据的二元对立传统原则。但是，德里达又在此基础上超越海德格尔，强调艺术不只是作为一切存在者的存在的守护者，而且更是无止境的“指涉”和“能指”的一场自由游戏。德里达强调，透过解构活动，艺术把能指的自由游戏引向广阔的可能性领域，不但使一切基础主义者或本质主义者所追求的各种化约活动都成为不可能，而且也实现了在“文本间”和在“类型间”（inter-genre）的自由穿梭。[③]因此，解构的自由游戏，将引导艺术创作走向多元和无边界的扩散领域，为人类自由开辟无限的前景。

当然，强调解构的文学意义和美学价值，并不意味着将德里达的解构哲学简单地归结为一种文学批评活动，更不应该归结为某种文学批评和艺术评论的方法。德里达在一次谈话中反复强调：解构根本就不是什么传统意义上的方法，而是使思想讽刺性地具体化，使某种思想脱离其固定的脉络，从传统逻辑和僵化的美学理论的约束中解脱出来，为其自由地实现再创造提供可能性。[④]

总之，在德里达的解构主义文学评论活动中，诠释是关键的一环。对于德里达来说，文学评论活动的本质结构及其生命所在就是诠释本身。文学创作是在文学评论活动中进行的，而文学评论活动则是在诠释中进

---

① Heidegger, M., *Die Metaphysik und der Ursprung des Kunstwerks*. In *Gesamtausgabe*, Bd. 65. Frankfurt am Main. Klostermann, 1989: 505.

② Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerk*. Stuttgart. Reclam. 1960: 37.

③ Derrida, J., *Parages*. Paris. 1986:249-287.

④ Derrida, J., *The Other Heading: Reflection on Today's Europe*. Indiana University Press. 1992.

行。任何创作活动，作为一种诠释活动，同时也就是一种文学评论活动。没有一个作家不是借助于历史文化所造就的环境及其创造的文化产品而进行创作。任何创作都不是在作家个人绝对空白的脑子里进行的，也不是在毫无既成文本的条件下绝对孤立进行的。创作，在本质上就是对于文本的诠释活动，也就是以各种文本作为中介和作为迂回创作的场域而展开其生命的过程。作为诠释活动，任何一种创作都不能只满足于追随或复制已有的文本，而是要将先存文本的任何一个章节和词句作为进一步创造的起点。德里达对于创作中的诠释的重视和鼓励，其主要目的是把文本当做自由思考和创作的场域，同时又超越文本的场域而进入更新的创作场域。在诠释中从语言文本场域跳到更新的创作场域，就是从一种符号痕迹结构跳到另一种创造出来的新符号痕迹结构。诠释中的这种场域间的跳跃和超越，对于重视创作生命的德里达来说，并没有确定不变的规则。毋宁说，这是一场没有规则的游戏，并在实际上将原文本当做创作游戏中的消遣对象，其目的仅仅在于从中激发创作的灵感，并使创作的灵感越出原文本越远越好。其实，德里达本人的创作就是在阅读文本过程中不断进行解构的消遣活动。因此，文学评论要在诠释中解构文本，又要在解构中诠释文本，以双重阅读的过程取代传统的语音中心主义创作模式，实现在诠释中创作的目的。

一切文学文本实际上都是境遇性的。它们都是在特定时间和地点写出、并被一再阅读的文本。因此，根本不存在具有普遍性和先验性的文学作品。文学作品都是唯一性、一次性的，是不可重复的。这种性质使得一切文学作品都不可能受到真正的恰如其分的评论。这种状况也决定了一切文学评论活动的性质：它所进行的，无非是评论者自身见解的自我表白；或者，毋宁是评论者借助文本、以文本为中介所发表的特定意见。但是，文学作品又是一种具有潜在意义的“意义的抽空”，其原本的唯一性可以借助对于不断更新的语境的开放，借助于不断重复的差异性而实现意义的延伸和更新。德里达指出：文学是一种允许人们以任何方式讲述任何事情的建构。文学的空间不只是一种建构的虚空，而且也是虚空的建构。它在原则上允许讲述一切。文学不但与其他学科之间没有不可逾越的鸿沟，而且，连文学本身，也不应该有明确的“类型”（genre）区分。既然要讲述一切，当然免不了要诉诸特定的形式和结构，以便将被叙述的人物和事件概括地组织起来。但要讲述一切同时又使它无视一切规定，在法规有效的范围内设法解脱自己。文学的法规本身基本上倾向于无视法规和取消法规。这就是说，文学允许人们在讲述一切的经验中去思考法的本质。总

之，文学是一种倾向于淹没建制的建制。[1]

正因为这样，德里达认为，不能将文学文本看成单纯的词语架构，更不是与世隔绝的封闭体系。在一切文学文本中，“重新标示”永远都是可能的。文学文本就像签名、签署或署名一样，一方面具有唯一性、不可复制性、不可模仿性，具有借此认同此时此地特定签署者的功能；另一方面，它又可以再生产和复制，可以在复制中辨认出其原签署者的身份。文学文本具有类似于签署的上述性质，含有签署上述的自相矛盾性和悖论性。所以，文学文本既是制作，又是一定程度的模仿；既是事件，又是法律。在这种情况下，文学文本的活动，可以代替并重新安置一切出现过的关系，可以重新安排、再现和再制诸如个人与群体、个别和一般、具体和抽象的关系，并在重新安排、再现和再制这些关系时，一方面仿造这些关系，另一方面又完全破坏它们，使它们以完全不同的形式呈现出来。实际上，对于文学文本的每次阅读，都是文学活动上述双重性功能的实现，就是对于文本中上述矛盾性和悖论性的一种召唤，也就是被召唤出来的上述双重性功能的自我呈现。

通过阅读中被召唤出来的文本自我矛盾性的再现，阅读行为变成了一种真正的带有创造性的文学活动。阅读（la lecture）就是对文本中隐含的文本双重反应的召唤，也就是对文本中包含的特殊境遇的再制和召唤，所以，阅读并不是为了穷尽或确定封闭的语词结构中的意义，而是更新文本中的特定关系，并使之朝向从未有过的维度展现其新的关系。这就是文本阅读中不断延异的诠释活动。

为了彻底贯彻解构的精神，受到德里达思想影响的美国耶鲁学派，不再像传统文学评论那样，只是满足于在文学文本系统之内，寻求其中的文字、语音、意义、情节和结构的前后一贯性和逻辑合理关系，也不再寻求文本同作者和历史文化脉络间的主客观关系。换句话说，他们试图跳出文本结构及原作者赋于文本及语句的原有意义的范围，强调评论者本身对于文本解构的创意性，将原作者宣判为死刑，由评论者主动决定解构文本的策略。

作为耶鲁学派文学评论基本出发点的，是德里达1966年在美国约翰·霍普金斯大学的著名演讲“解构、信号和游戏”（Structure, Sign and Play）。德里达的演讲可以当做是耶鲁学派文学评论的基本纲领，而其发表也标志着耶鲁学派所展开的文学解构运动的起点。同德里达一样，耶鲁

① Derrida, J., *Acts of Literature*. London. Routledge. 1991.

学派从尼采的重新评价一切价值的立场出发，对海德格尔的“摧毁（解除结构）”（Destruktion; Aufbau）的概念进行批判，导致一场新的文学评论运动在美国文学界的产生和发展。正如斯班诺斯所说：“正是对于海德格尔哲学论述所进行的解构性批判，促进了对于现代性进行广泛批判的大量著作的产生，这些著作的评论作家们，包括萨特、拉康、德里达、利奥塔、克里斯蒂瓦、阿尔都塞、福柯以及最近的史毕瓦克（Gayatri Spivak）、拉克劳（Ernesto Laclau）和墨菲（Chantal Mouffe）等人，都是从海德格尔的论述中，或者海是德格尔的某些观点中得到了启发，从而发展出一系列后形上学，或者，更加激进地，产生出后人文主义的解放性的实践哲学。”[①]这场受尼采哲学启发、并通过对海德格尔哲学论述的解构性批判所引起的文学评论运动，终于导致耶鲁学派在70年代的诞生。

德里达和克里斯蒂瓦根据符号运作及其内在生命力的自我创造原则，把文本间的穿梭当成文学创作及再创造最主要的场域。因此，文本本身并非确定不变的。

受德里达深刻影响的美国耶鲁学派，对于文学作品文本的不可阅读性的分析以及对于文本及其诠释的修辞运用极端重视，都是为了凸显文学作品本身在内容、意义和结构方面的不确定性（indeterminacy）。在这里，我们可以看到德里达关于文本间穿梭的策略以及文学不分类的思想[②]的深刻影响。

德里达的解构主义以及他一系列有关语言文字和文学评论的基本观点，很快影响到法国年轻一代的思想家在哲学和符号论方面的研究。由于对德里达的思想深感兴趣，并试图将德里达的思想观点运用于文学和符号论的研究，克里斯蒂瓦（Julia Kristeva）从20世纪60年代末开始，便在文学评论和符号论领域中，成功地创立了新的理论。这位出生于保加利亚的女思想家，自1966年移居法国后，便成为法国著名结构主义文学评论杂志《如此这般的》（*Tel Ouel*）的编辑和主笔，同时在巴黎第七大学担任精神分析学和文学评论教授。她对于“生产性”的文学理论（la théorie de la littérature comme productivité）有着浓厚的兴趣。经过一番对当代法国思想的系统研究之后，她试图超越索绪尔和列维－施特劳斯的结构主义，并广泛吸收罗兰·巴特及格雷马斯等人的新符号论成果，把“说话者”（le parlant）的概念纳入结构主义之中，强调胡塞尔现象学有关意义理论

① Spanos, W. V., *Heidegger and Criticism. Reviewing the Cultural Politics of Destruction*. Minnnesota: University Minnesota Press. 1993: 15.

② Derrida, J., *Parages*. Paris. 1986.

的极端重要性，并以此为基础建构了“一个关于说话的主体的理论（une théorie du sujet parlant）”[①]。

德里达与克里斯蒂瓦之间有着很深厚的友情。他们在文学和符号论方面有许多共同的观点，并对进一步发展文本理论抱有共同的愿望。在德里达看来，文本作为具有一定结构的符号痕迹，隐含着重新创作的无限生命力。正如我们在前面已经反复指出，德里达并不认为文本的作者可以享有宰制其文本的特权。文本作为某一个作者的话语，一旦被生产之后，就脱离了原作者而具有其自身的自律性。在这种情况下，每一个文本都具有自我生产和自我增殖的能力。德里达所强调的，毋宁是文本中的符号结构本身重新创造的可能性。

如前所述，德里达认为：一切文学文本实际上都是境遇性的。它们都是在特定时间和地点中写出、并被一再阅读的文本。因此，根本不存在具有普遍性和先验性的文学作品。文学作品都是唯一性的、一次性的，是不可重复的。这种性质使一切文学作品都不可能得到真正恰如其分的评论。这种状况也决定了一切文学评论活动的性质：它所进行的，无非是评论者自身见解的自我表白；或者，毋宁是评论者借助文本、以文本为中介所发表的特定意见。所以，任何具有创造精神的文学作品，都是一种具有潜性质在的“意义的抽空”，也就是说，它所独有的唯一性是某种有待人们再次开发的新天地，它隐含着未来不断更新的可能性，它始终对未来即将更新的语境持开放态度，而且，它可以凭借文本的自我更新实现一再的“延异”，从而完成不断重复和具有生命力的新差异化活动，实现其本身意义的延伸和再创造。德里达一再强调：文学是一种允许人们以任何方式讲述任何事情的建构。文学的创作为人们提供或创建了一种建构的虚空。原则上，这种被建构的空间乃是一种“虚空”。也就是说，文学创作开辟了可能的虚空，为一切有志于创作的新作家，提供了创作想象的广阔空间，任凭他们去填补新的内容和新的情节。正因为这样，文学可以讲述一切。

除此以外，德里达还指出，正因为文学创作开辟了未来创作的潜在性，文学作品提供了不断更新的创作空间，文学就没有必要与其他学科保持绝对区分的边界。既然如此，为什么一定要在文学本身的范围内严格分辨出不同文学类型（genre littéraire）的差异呢？

克里斯蒂瓦从德里达的上述观点中得到了深刻的启示。她认为，德里达的文本观点为人们进一步分析文本再生产的可能性提供了非常广阔的想

① Kristeva, J. Semeiotike., *Recherche pour une semanalyse*. Paris. Seuil. 1969.

象空间。她把注意力集中转向文本之间的生命连接关系。在文本之间的生命连接中，最关键的，是文本中文字痕迹重新“说话”的能力及其与其他文本进行相互对话的可能性。

说话并不是传统思想所强调的那些主体的特权。德里达在批判传统逻辑中心主义和语音中心主义时，已经深刻地揭露了上述传统理论的根本错误，这就是将主体设想成产生说话能力的思想“中心”。德里达指出，不是先有思想的主体，然后才有说话的主体；相反，是先有说话的活动，然后才有可能形成一个思想的主体。在这一点上，德里达的观点与拉康的观点几乎完全一致。德里达指出，任何痕迹都会造成符号再生产运动的可能性。“这种产生差异的差异并不附属于一个先验的主体；相反，延异反而生产了主体。”①

从德里达的这个观点出发，克里斯蒂瓦认为，强调一个说话的主体，就是强调一个非中心的主体（un sujet décentré）。说话的主体不是某一个结构的中心主体，因为说话的主体是在说话完成的过程及之后才产生的。既然主体是随着说话本身的活动及其环境而变化，那么，主体不可能成为说话的中心和主体。

所以，说话的主体不同于笛卡尔的“我思”，不是某种围绕着确定的个人主观意识和理性结构而形成的，更不是构成各种话语论述系统和文本结构中心的主体意识；而是可以在各种不同的文本结构中相互穿越和相互渗透的那种动态的和开放的主体。这种非中心的主体，当然也不断地进行思考，同时也不断地通过语言文字的中介而扩大和延伸其思想过程，但是，它已经打破了原有的固定主体中心地位的限制，而成为在各种可能的文本间流动和不断自我反思、并自我创造的新主体，因而也是在文本间流动过程中不断更新的主体。

克里斯蒂瓦的重要贡献，是在文学评论领域中以“文本间性”（intertextualité）的新范畴而进一步发展了德里达的解构主义文学评论策略。她认为一切文本不过是各种引文的“莫沙伊克式”（mosaique）组合所建构的，因而一切文本都是其他文本的吸收和转换。②

罗兰·巴特高度重视克里斯蒂瓦关于文本间性的观点，并认为这不仅是对发展符号论的重要贡献，而且从根本上改变了文本理论。罗兰·巴特认为，由于菲利普·索耶（Philippe Sollers）和克里斯蒂瓦的贡献，文本的结构从此不再是最重要的分析中心，因为结构对于他们来说只取决于观

① Derrida, J., *La voix et le phenomene*. Paris. 1967: 92.
② Kristeva, J., *Semeiotike. Recherche pour une semanalyse*. Paris. Seuil. 1969: 85.

看它的那个活动着的人；由于观看的过程和结果，文本结构只能存在两种选择：或者对抗观看，无视观看，这是文本中的神秘部分，或者由于观看而生产出新的东西，这是文本中富有戏剧性的部分。这样一来，对于文本来说，关键的是阅读者。正是阅读者使文本活跃起来。但阅读者是多种多样的。阅读者不只是作为个人而相互区别，而且，即使是同一个人，也因其不同的情绪、观看时间和环境而变成多种多样的读者。由于不同读者的不同感受及其不同的阅读方法，文本具有了不同的新的生命运动。[①]

从此以后，文本不再是某种环绕着特定意义的单一封闭单位，而是人与人之间进行思想交流的中介渠道，也是阅读者进行再创造的重要场域，是文化发展的必要途径。文本成为了一种“莫沙伊克式”的组合结构，某种由多种区分、多种区别所组成的网络，一种隐含多种意义的空间。

克里斯蒂瓦从符号研究出发，创造性地运用拉康的后弗洛伊德精神分析方法，将文本结构中符号相互关系所隐含的人类思想心态，当做是文本间及文本和非文本相互间进行穿插互动的基本动力和基本内容，从而使文本分析不但从单一文本内的封闭分析走脱出来，而且转向文本间及文本和非文本间的广阔领域。在文本间穿越结构的广阔分析中，她只是将文本符号当成作者、读者和非读者间的心态交流的中介，使符号分析也从单纯的“意义 / 符号”和段落间的相互关系的分析走脱出来，变成为符号、意义、心态、文学风格和社会文化间相互交流的场域。

克里斯蒂瓦认为，每一个文本都是从别的文本引述过来的片段所组成的“莫沙伊克式”堆砌物，每一个文本都是其他文本的转化和吸收品。文本，作为一个个独立的文化生命体，虽然是不同作者的精神产品，但它们比作者们更具有生命力，含有更恒久的再创造精神。在这个意义上说，文本间性非但不是简单地替代了原有的作者主体间性，而是将主体间性进一步扩大，进一步深化，使之成为文本间和各时代文本作者和读者以及非读者之间相互理解和相互穿越而进行创造的中介。[②]

克里斯蒂瓦关于文本间穿插性的概念，最早是在她的著作《符号单位研究：关于一种意义单位分析的探究》（*Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse,* 1969）中提出来的。她所说的“意义单位”（sème）也被译为义素子。任何由符号体系所构成的文本的基本内容，都具有上层和深层双重结构。在内容的上层结构中，义素子的相互关连，往往由符号关系的语

---

① Barthes, R., *Oeuvres completes*. Tome III. Paris. 1994: 958-1012.

② Caramello, Ch., “On Styles of Postmodern Writing”. In Benamou/Caramello, eds. *Performance in Postmodern Culture*. Madison. University of Wisconsin Press. 1977.

句结构表达出来。而在深层结构中，义素子始终作为一种存在于内在体系的固定单元。但是，克里斯蒂瓦等人并不把意义单位或义素子当成某种实体的东西，它的存在始终是靠它们之间的相互关系及相互转化来保证的。在这方面，克里斯蒂瓦充分吸收了另一位法国符号学家和语言学家格雷马斯的研究成果。她认为意义单位分析是一门多学科组成的新学科，主要是研究文本及文本之间的逻辑，而这种逻辑完全不同于单纯符号间的逻辑。因此，在她看来，文本是某种具有意义的符号不断地进行能指化的实践活动，它并不受亚里士多德逻辑的约束。文本和文本间的运作方式采用某种类似于由语法和对话活动混合构成的特殊方式。任何文本的内容和结构都必须在文本间加以考察，因为构成文本内容和意义的基础因素，并不仅仅是负载意义的符号及其关系网，而且还包含渗透于其间的对话要素，也就是文本间的生命交流性。文本中所运载的上述内容和意义的复杂性，使文本有可能采取符号及类似于符号的象征体系，包括各种姿态、嘉年华活动以及各种文学艺术形式等等。①

克里斯蒂瓦的文本穿插性基本范畴，也使她进一步在文学艺术和社会文化形态的多种领域中，探讨多种形式的“说话的主体”（le sujet parlant）及其运作和实践过程。她综合运用辩证唯物主义、语言学和精神分析学的方法，深入分析画家乔托（Giotto di Bondone, 1266—1337）和贝利尼（Giovanni Bellini, 1430—1516）的绘画形式，也研究阿尔托、乔伊斯、瑟林（Louis Ferdinand Destouches, dit Louis-Ferdinand Céline, 1894—1961）、贝克特、巴塔耶和索利尔（Georges Sorel, 1847—1922）等人的文学艺术作品，以便通过会话和文学语言等多种符号运用方式，探索不同文学艺术和文化产品间进行“文本间穿越性”运作的可能性。她认为，在不同的文本和文化产品之间，始终都可能存在多种多样的对话活动，而这种对话会导致文化本身的不断更新和再生产（Kristiva, J. 1977）。

克里斯蒂瓦的文本穿越性概念，也很接近詹明信所提出的“协力关系网”概念。詹明信是在文化研究领域中提出上述概念的。在他看来，文化研究是多学科综合穿插进行的考察活动，因此，必须采用多种身份，跨越原属各个领域的问题对象的范围，使研究的活动不限于被研究的文本，而是穿越这些文本，寻求文本中所体现的社会文化各层面和各领域的张力关系。詹明信通过上述协力关系网概念，把文化当成是各个群体协调从事象征性行为的广阔空间，因此，任何文化研究都应该考虑到其中贯穿的各群

① Kristiva, J., *Semeiotike. Recherche pour une semanalyse*. Paris. Seuil. 1969.

体之间的关系（Jameson, F. 1981）。

有趣的是，在克里斯蒂瓦的文本间性概念中，创造性地吸收了胡塞尔现象学、索绪尔和列维－施特劳斯的结构主义、笛卡尔意识哲学、拉康结构主义精神分析学以及罗兰·巴特符号论的丰富成果，这体现了克里斯蒂瓦试图超越主客观二元对立的传统思考模式的努力。她并不是简单地否定胡塞尔的意向性概念，而是将意向性概念加以改造，以便将能指和所指的相关结构纳入到有关意识活动的新意识哲学中，将意识改造成为不断建构对象的主动创造性活动力量。这样一来，意识不再是某种不定型的实体，而是具有特定脉络，又占据特定文本位置的主体的指谓活动力。这种非中心的主体所拥有的穿越文本、并不断创造的能力，不是像胡塞尔所说的那样，只是通过一种现象学的化约，而是通过对于语言的使用能力。由此可见，克里斯蒂瓦用一种活跃于语言文本间的具有深层性的主体去取代胡塞尔的抽象先验主体。在这个意义上说，克里斯蒂瓦又把非中心主体的意识同潜意识连贯起来，使两者不再绝对地相互对立，而是相互依赖。在她的文本间性概念中，显然，弗洛伊德和拉康精神分析学有关“生产性”（或“生成性”）和“破坏性”的符号论冲动，比胡塞尔的现象学实际生活经验及其冲动力更加重要，而所有这一切，又比主客体的相互区分更重要。

所以，在克里斯蒂瓦后结构主义文本理论中，拉康的精神分析学是具有决定性影响的。从拉康出发，她把主体本身的生产性和自我生产性放在首位。

由于克里斯蒂瓦的文本间性概念，所有的文本，不管是明显或者隐蔽地引用其他文本，都是以其他文本为基础而建构和不断生成的。因此，文本就是同它相对话的其他文本的阅读和再阅读。不仅如此，文本间性也使文本的生产力和自我更新超越文本语言结构的范围，从而文本的生产和再生产过程扩大到人类文化历史领域，使文本有可能超出语言的范围，成为超语言领域内各种社会文化力量同语言文字网络相互渗透的中介。正如克里斯蒂瓦本人所说，文本的文字结构不过是文本表面的交叉点，它实际上是多种文字的一种对话，它是创作者同接受者、同实际文化脉络以及同历史文化脉络之间的对话。[①]社会和历史一旦透过文本本身呈现出来，在对话中的各个主体也会在文本的阅读中呈现出来。由此可见，文本间性的概念同时也包含着“主体间性”的概念。

文学作品以及对于文本诠释的不确定性，主要来自文学作品创作中

① Kristiva, J., *Semeiotike. Recherche pour une semanalyse*. Paris. Seuil. 1969: 83.

所隐含的创造精神本身的自由本质以及表达创作自由的语言文字的含糊性。换句话说，文学作品不应当只是作为一种语言表达结构所固定的创作产品，而是永远保持其创作过程中的自由创造精神及其生命力。任何文学艺术作品，固然都要通过语言文字的特定表达结构而流传下来，但是，如同一切真正的艺术仅仅以固定形式美来表现其本身的永恒艺术美的生命力一样，文学作品也只是通过语言文字结构运载和保持其创作生命力。问题在于：文学作品表达出来时所采用的语言文字结构，本身并不是像一般语言表达形式那样，仅仅以符合语法标准和逻辑原则为满足，而是要善于运用和发挥语言文字的多义性、含糊性和不确定性，使作品中隐含的创作生命得以在含糊性中自由灵活地延伸下来。所以，对于任何文学作品的阅读和诠释，如果要保留和发扬其中的创作生命力，就必须利用文学作品语言结构中的不确定性。对于耶鲁学派来说，语言结构中的不确定性正是在语词表达的象征性和比喻性。原作者和诠释者的文学修养及其创作生命力，必须通过作品语词表达的象征性和比喻性，也就是通过某种高度熟练的修辞游戏，才得以表现出来。耶鲁学派的基本成员之一，哈特曼指出："作为一个指导性的概念，不确定性并不单纯延长意义的确定性，而是将那些尚未成熟的判断悬挂起来，以便有可能发展成为完满的思想内容。这种延长也不单纯是启发性的，是某种延缓阅读活动的一种机关，使阅读者便于缓慢地享读其复杂性。因此，这种延长是内在性的。从某种观点来说，这种'延长'就是具有丰富内容的思想本身，著名的英国诗人济慈（John Keets, 1795—1821）称之为'否定的才能'（negative capability），也就是某种延续的努力，以便在阅读中不只是克服否定性的因素或不确定性，而是尽可能地延长逗留在其中。"换句话说，在文学作品文本的不确定性结构中，诠释者应运用作品文字中的各种修辞结构的松散性，尽量运用语词表达中各种比喻和象征性多重结构，使对于文本的理解成为一种思想的漫游，尽可能长久地逗留在文本的含糊性结构之中进行多层次的反思。

德里达将他的解构主义不断地引申到各个学科、社会生活和文化活动领域。他认为，实行一场颠覆传统思想的活动，是长期而艰苦的工作。这一工作必须从对于传统语言的彻底批判出发，进而推广到文化艺术的各个领域。所以，德里达的批判活动，迅速地扩展到文化和艺术的各个方面。在第二次世界大战期间，阿尔托、巴塔耶、布朗肖和勒内等人，继承和发扬自波德莱尔和马拉美以来法国文学艺术中的语言叛逆运动的传统，在他们的戏剧、小说和诗歌的创作中，开展了对于传统语言的批判和颠覆活动。德里达在分析阿尔托"残酷剧场"对于语言的批判时指出："阿尔托

以存在、肉体、生命、剧场、残酷的名义所发出的呐喊，实际上就是在疯狂和作品之前所呈现的某种真正的艺术的意义。这种艺术实际上不再生产作品，而艺术家的存在，也不再是某种可以通向艺术家的存在本身之外的取代性管道或经验。阿尔托所要揭示的是，话语就是身体、身体就是剧场、剧场就是文本的存在这样一些最普通的道理。这也就是说，所有的作品文本不再受原有文本或原有话语的支配。这样一种真正的剧场就是比剧场本身更古老的书写。"①

德里达所说的"不再生产作品的艺术"，就是不再通过语言的渠道而写出的"语言文本式的作品"。这些通过语言而写出的传统语言文本式的作品，不是真正的艺术品，而是用语言所表达出来、因而也受语言本身的限制而被改造的艺术品。阿尔托等人在实际的自由创作过程中，痛切感到语言限制、曲解和扼杀其原初创作思想的痛苦。语言对于艺术自由创作的限制、曲解和扼杀，主要表现在：第一，语言本身作为符号体系本来就是真实对象和事物的替身，因此，语言无论如何精确，始终都是替身，而不是艺术所要表达的实际事物本身，也不是艺术本身。第二，语言作为表达意义的符号结构，其二元性始终只能包含、而不能超越"精确性／含糊性"和"一义性／歧义性"的矛盾。因此，语言所表达的意义本身始终包含着含糊性和不确定性。可是，传统语言几乎完全忽视了语言意义表达中的含糊性和歧义性部分，并几乎武断地将语言意义表达性加以夸大，甚至达到崇拜和异化的程度。第三，语言在其表达过程中，始终受到意义表达结构的逻辑和理性中心主义的限制，以致语言表达过程完全等同于理性化和逻辑化的过程。这对于原本与理性和逻辑不相干的艺术创作而言是一种带根本性的破坏过程。第四，艺术创作一经语言和逻辑的加工，自然便纳入由理性主义基本原则所奠定的整个社会文化制度中，艺术也就不知不觉地受到各种社会文化制度，特别是权力运作和意识形态的干预。第五，语言垄断着整个艺术创作过程，艺术创作中的自由生命，随着语言结构和语言论述逻辑的固定化和僵化而丧失殆尽。原本多少对艺术创作自由带有限制意义的艺术形式，也在同语言表达方式的结合中，进一步成为语言扼杀艺术生命的同谋。第六，艺术的语言表达方式，一方面使艺术创作因语言文化的历史性而局限在特定的历史阶段，另一方面又使特定阶段内采用特定语言而创作的作者有可能通过僵化的语言永远操纵和宰制艺术作品，使艺术作品沦落为特定作

① Derrida, J., *L'Écriture et la difference*. Paris. 1967: 260-261.

者的奴隶。最后，通过语言所表达的艺术作品，也造成艺术作品的读者、观看者和鉴赏者对于艺术作品文本及其作者的依赖性，从而剥夺了艺术生命发展中读者、观看者和鉴赏者参与艺术创作的权力。

所以，由阿尔托所开创、被贝克特等人所发展的艺术创作中的“语言叛逆”活动，是后现代反艺术将世界和艺术荒谬化、并加以颠覆的最重要环节。关于这一点，也是阿尔托为后现代反艺术树立了榜样。他在1948年临死前留了一段录音“为了了断上帝的审判”（Pour en finir avec le jugement de Dieu），阿尔托本人填诗作词、朗诵、敲锣打鼓和编辑，亲自表演，三位朋友客串演出，大胆而赤裸裸地发出了对于神圣的上帝的尖叫和抗议，表达了他对于介入和控制艺术舞台的理性、语言及其神圣化身的叛逆。在这段录音中，阿尔托试图将语言和理性排除在艺术舞台之外，让失去理性和语言控制的阿尔托本人疯狂的艺术创作本身直接地呈现出来。

在阿尔托和贝克特等人的带动下，后现代反艺术的创作，纷纷以“身体的叛乱”和“能指的叛乱”对抗语言和形上学对于艺术的控制，以“无所谓美”的反艺术口号，直接同传统美学及其形上学原则所控制的传统艺术分庭抗礼。

阿尔托等人对于传统艺术的反叛精神，得到德里达的高度赞扬。德里达在《书写与延异》一书中说：“只要舞台是由话语、由话语的某种意愿以及由某种原初的逻各斯（logos）的策划所统治——而这种逻各斯本身并不属于剧场、却又在一定间隔内操纵着它，那么，这种剧场就是神学的。这种舞台是神学的，只要它的结构，按照整个传统，包含以下各项因素：一个缺席、但又在远处的作者／创造者，装备着一种文本，监视、组合、控制着整个演出的时间或意义，并让它表演为所谓的‘他的思想、他的意图和他的想法的呈现’。他通过剧场里的一些代表，例如导演或演员，通过表演，来呈现他本身（作者／创造者）；扮演各种角色的演员等代表性人物，便成了他所役使的诠释者，并通过他们扮演的角色，首先通过他们所说出的话语，或多或少地直接表现出原创造者的思想。这些诠释的奴隶们忠心耿耿地执行主人的神意设计。更有甚者，这些诠释奴隶们——而这是规定这些主奴关系的整个代表结构中的一种讽刺性的规则——并没有创造任何东西，只给人们提供创造的幻觉，因为他们只是将一个再现性质的文本翻译或呈现出来，以供阅读的需要，而且，这种再现性文本同所谓真实——作为这样一种真实，这就是阿尔托在《给修道士们的警告》中所说的‘精神的排泄物’——维持着一种模仿和复制的关系。最后，神学舞台还包括一群被动的、排排坐的大众，这是一群看热闹的消费者，也就是

尼采和阿尔托所说的那种'找乐子的大众'——他们所观赏的远处缺乏真正的广度和深度，只不过是一些满足他们偷窥行径的无聊作品。（在残酷的剧场里，纯粹的视觉景观并不导向偷窥。）在这组神学舞台的一般结构中，每一个因素都是以再现的形式与其他因素相连结，同时，通过这种再现的无穷锁链，使活生生现实的不可再现性被掩盖、融化、压抑或被驱逐出境。这种神学舞台的结构从来都不加修正；历经所有的革命，它依然完好如初，而且，大多数的革命还倾向于保卫它或恢复它。"①

现实的自然界原本是混沌和没有秩序的。人类在自然界的诞生以及人类从自然界走出、并进入社会文化生活世界以后，为了加强人的主体地位，实现人对于自然界的控制，人类创造了自己的文明、特别是语言和文字系统。从此以后，人类随着思考、行动和语言文字的运用，进一步发展、设计和制订以思想、说话和行动的主体为中心的世界秩序。世界的秩序化是思想理性化和语言逻辑化的结果。在西方文化的发展过程中，人类远离自然和控制自然的过程同人类思考理性化和说话逻辑化的过程紧密地联系在一起。由苏格拉底和柏拉图所奠定的逻辑中心主义和语音中心主义原则，更使西方人对语言的逻辑化列为首位，甚至产生某种迷思。西方人原本以为，西方文化越发展，社会文化越理性化，他们就越能够认识和把握自然界的本质。但实际上，由语音中心主义和逻辑中心主义作为指导原则、以西方语言文字为基础和骨干而发展起来的西方文化，越来越朝着远离自然、甚至反自然的方向发展。西方文化从现代主义到后现代主义的发展中，由上述倾向所产生的矛盾和危机越来越尖锐，西方文化界部分敏感的思想家和艺术家首先意识到：西方文化的反自然性质主要来自西方语言文字本身的荒谬性。如前所述，语音中心主义和逻辑中心主义试图以在场的符号代替不在场的意义，并将符号和语音的在场性的优点绝对化，试图以在场的语音和符号指涉和取代不在场的对象和意义，使语音和符号有可能远离和完全摆脱实际的对象和现实世界，而成为指导人们思考和行动的原则。这样一来，远离和完全脱离实际对象的语音和符号，反而比他们所指涉的现实世界更有价值，更占有优越地位，而被捧为至高无上地位的语音和符号，便成了西方人心目中的"文明的神"，也就是某种意义上的"第二种神"。德里达指出：西方艺术基本上就是这样一种由语言文字所统治的神学和形上学的艺术。所以，他认为，只有从根本上颠覆其语音中心主义，才有希望在艺术中实现真正的创作自由。

① Derrida, J., *L'Écriture et la difference*. Paris. 1967: 345-346.

但是，德里达并不认为自己就是以哲学为主业。他一再地表示，他的第一兴趣是文学。1983年接受《新观察》杂志记者凯瑟琳·戴维（Catherine David）的访问时，他说，他的第一愿望无疑并没有把他引向哲学，而是引向文学，引向“文学让出的空间”。所谓“文学让出的空间”，指的是通过“惯用语式的写作”（écriture idomatique）的迂回手法，使自己写作出来的作品，不再成为旨在控制他人的作品。[①]他强调，他的作品之所以经常采用新花样，例如，在《哲学的边缘》、《明信片》等，同一页上会出现多栏、多音调的形式，是为了让自己的作品不堕入传统著作那样的直线性、平面性和单质性，避免自己的作品扮演控制他人的角色。他说，传统作品为了达到控制他人的目的，往往采用单一和统一的形式。“一条直线上的一个单一的声音，一种连续的言语，这就是他们想要强加的东西。这个权力主义的规范，将会像一个无意识的情节，一种本体论的、神学政治的、技术性形上学的等级制度的阴谋，这正是需要解构分析的等级制度。”[②]

所以，德里达解构生涯中所从事的创造活动，不但远远超出哲学和文学评论的范围，在打破学科界限的文化领域中进行多方面的解构游戏，而且还试图打破传统的写作方式和表达方式，打破语言和文字的范围，在语言文字以外的多种符号和“类符号”的重构中开辟自由创作的新途径。他的解构实践显示：为了彻底背离并破坏语音中心主义和逻辑中心主义，不仅有必要对传统和现有的一切话语论述和文本进行阅读中的解构，而且应该在新的符号和类符号的游戏中，找到克服语音中心主义和逻辑中心主义的创作道路。

德里达对于西方传统思想的解构，并不仅限于理论上的批判，而且，始终同直接参与积极的社会抗议运动连成一体。从青年时代积极参与反对侵略阿尔及利亚战争的左派政治运动开始，不论在1960年代激烈的学生和工人运动中，还是在80至90年代支持各种社会弱势集团和族群的斗争中，德里达都站在最前列，并同广大民众打成一片，甚至有时成为他们的代言人。他在理论著作中所表现的高度抽象的语言表达和高度严谨的逻辑思维，丝毫都不妨碍他作为各个历史时代社会和政治运动的积极参与者的身份。德里达始终认为对于传统文化的解构，如果要进行到底的话，就不应该步传统文化将理论与实践对立起来之后尘。德里

① Derrida, J., “Entretiens avec Catherine David. Derrida. Un Homme sans soumis”. In *Le Nouvel Observateur*, No. 983, 1983.

② Ibid.

达坦率地指出："解构不是、也不应该是仅仅对话语、哲学陈述（énoncé philosophique）或概念以及语义学的分析，它必须向制度、向社会和政治的结构，向最顽固的传统挑战。"①在西方当代文化史上，他开创了将理论与实践结合在一起、并以游戏形式将理论与实践之结合纳入无止境的自由创造活动中去的先例。

由于德里达始终坚持对于西方传统文化和思想的批判，他也遭受了来自各个方面的抨击、甚至是诋毁。1992 年春天，英国剑桥大学决定授予德里达以荣誉博士学位。在接下来的几个月内，剑桥大学内外的英国学术界，甚至包括国际媒体，竟然掀起了反对的声浪，并引起了激烈的争论。一位叫做萨拉·里奇蒙（Sarah Richmond）的学者竟然污蔑德里达的思想"对年轻人是毒药"；而德国《明镜》周刊竟然也以这位学者的上述诬告性言论作为标题。在这种情况下，剑桥大学不得不决定以投票的方式授予德里达荣誉博士学位。这不只是说明了德里达已经成为具争议性的学术人物，而且，更重要的是，他的思想和理论已经触怒一批传统思想的卫道士们，他们不顾学术自由的原则，试图以权力和利益相威胁，赤裸裸地干预德里达的学术活动。但他们的鼓噪和污蔑，仍然以失败而告终。德里达为了捍卫学术自由和思想创造的自由，接受《剑桥评论》的访问，并为该杂志提出的问题，做了明确的回答。②

当人类历史进入 21 世纪以后，德里达继续他以往的思想风格和创作姿态。他在新世纪初发表的新著作，无不表明他不愧是坚持思想自由原则的伟大思想家。

第四节　鲍德里亚

法国著名思想家、当代消费文化批判家让·鲍德里亚（Jean Baudrillard, 1929—2007）于 2007 年 3 月 8 日病逝于巴黎。这位被巴黎报界和法国媒体称为"消费文化解码专家"、"后现代的教父"和"美国速食文化批判家"的哲学家和社会学家，经历了半个多世纪的理论批判、社会实践和思想创造的奇特生涯，以其敏锐的思想洞见、更新不止的理论建树以及无情的笔锋，始终坚持不懈地以非凡的、近乎奇迹的高速节奏，顽强地突破各种思想障碍，不断开拓视野，一针见血地及时揭示当代社会文化的怪异症候，连续发表百余篇评论和近五十部专著，为人类智慧宝库增添了无数

① Derrida, J., "Entretiens avec Jacques Derrida". Par Didier Cohen, In *Diagraphe*, No. 42, 1987.
② 参见《剑桥评论》1992 年 10 月号。

珍贵的精神财富。他的逝世固然是法国现代哲学无可弥补的损失，但他丰富的理论遗产，定将启发和鼓励当代思想家进行更深刻的理论探索。

一　不伦不类，无所顾忌

鲍德里亚思想敏锐、文字犀利，一生都在不停地创作，是当代哲学界和社会学界少有的高产思想家。他的主要著作包括：《物体系》（*Le système des objets*. 1968）、《消费社会》（*La société de consommation*. 1970）、《论符号的政治经济学批判》（*Pour une critique de l'économie politique du signe*. 1972）、《生产之镜》（*Le miroir de la production*. 1973）、《象征性交换与死亡》（*L'échange symbolique et la mort*. 1976）、《忘掉福柯》（*Oublier Foucault*. 1977）、《波堡的效果》（*L'effet Beaubourg*. 1977）、《在沉默的多数派的阴影下》（*A l'ombre des majorités silencieuses*. 1978）、《法共或政治的人为乐园》（*Le PC ou les Paradis artificiels du politique*. 1978）、《论诱惑》（*De la séduction*. 1979）、《拟像和模拟》（*Simulacres et simulation*. 1981）、《命定的策略》（*Les stratégies fatales*. 1983）、《神灵的左派》（*La gauche divine*. 1984）、《亚美利加》（*Amérique*. 1986）、《他人自述》（*L'autre par lui-même*. 1987）、《酷的回忆》（*Cool memories*. 1987）、《恶的透明性》（*La Transparence du Mal*. 1990）、《完满之罪》（*Crime parfait*. 1995）、《迪斯尼公司》（*Disneyworld Company*. 1996）、《总屏幕》（*Ecran total*. 1997）以及《麻木不仁的病入膏肓》（*Paroxyste indifférent*. 1997）、《艺术的阴谋：美学的绝望和幻想》（*Le complot de l'art / Illusion, désillusion, esthétiques / Entrevues à propos du 'Complot de l'art'*. 1997）、《不确定性是我们的唯一的确定性吗？》（*L'Incertitude est-elle notre seule certitude?* 1998）、《千禧年的阴影或被悬搁的公元2000年》（*À l'ombre du millénaire ou Le suspens de l'an 2000*. 1998）、《论驱邪术：笨拙的谋反》（*De l'exorcisme en politique... ou la conjuration des imbéciles*. 1998）、《特殊的东西：究竟有没有建筑的真理？》（*Les objets singuliers...Y-a-t-il une vérité de l'architecture?* Avec Jean Nouvel, 1999）、《不可能的交换》（*L'échange impossible*. 1999）、《照片集：他者》（*L'Autre. Photographs, avec Jean Luc Delahaye*. 1999）、《远程变形》（*Telemorphose*. 2001）、《极端化的思想》（*La pensée radicale*. 2001）、《世界的暴力》（*La violence du monde, avec Edgar Morin*. 2003）、《日复一日》（*Au jour le jour*, avec Louise Merzeau. 2003）、《酷的回忆第五卷》（*Cool Memories: tome V*, 2000—2004. 2005）、《关于乌托邦》（*A propos d'Utopie*. 2005）、《神圣的欧洲》（*L'ourope divine*. 2005）、《忘却阿尔托》（*Oublier*

Artoud. 2005）以及《被放逐的对话》（*Les Exilés du dialogue*. 2005）等。迄今为止，鲍德里亚的著作，已经被翻译成世界各主要语言，广泛地传播于全球各个角落。

鲍德里亚曾经在他的《酷的回忆》中，以自我嘲讽的诗句，结合他在各个时代的代表作的主题，对他自己上述著作的基本内容，进行了一番模糊化的描述：

> 使物成为体系，
> 使生产变成镜子，
> 使死亡成为交换，
> 使世界变成仿真，
> 使罪恶透明化，
> 使大众保持沉默，
> 使你的诱惑变得活跃，
> 使你的记忆冷冻下来，
> 使你自己成为他者，
> 使完满成为罪行，
> 使幻觉得以总结，
> 在线上保留片刻。

鲍德里亚幽默地总结说，他在这些书中所做的，无非就是“在变动地思考各种多少有一点联系、但归根结底又毫无关系的论题”。

身处一个“不确定的年代”，鲍德里亚本身比其他人更不关心自己的身份。在许多场合下，人们一方面将他列为“后现代主义的高级牧师”；另一方面，那些反对后现代主义思潮的人们，也往往将他当成后现代主义的代表人物，以他的理论的不一贯性，作为攻击后现代主义的靶子。但鲍德里亚自己，不但从来都没有正式承认过自己是后现代主义者，而且，用他的话来讲，他甚至还很瞧不起那些号称后现代主义的时髦思想家。

这位出生于巴黎东北部盛产香槟酒的兰斯（Reims）的思想家，天生有一副法兰西式的浪漫头脑，视循规蹈矩为“思想监狱”，时时寻求超越现实的途径。他出生的那个城市，在历史上曾经是法国国王加冕的神圣城市。鲍德里亚似乎也因此染上了“国王癖”，试图使自己也成为他所从事的专业领域的领袖。所以，鲍德里亚为人尖刻无情，语词犀利不饶人，对待他所不喜欢的理论家及其作品，从来都是抱着蔑视高傲的态度。当一种思潮流行的时候，他往往不服气，并为世界的单一性而忿忿然，公然跳出

来分庭抗礼。就是因为这样，当人们崇拜福柯时，他针锋相对地发表了《忘却福柯》一书；而当德里达掀起对诗人阿尔托的语言解构策略的研究风潮时，又是鲍德里亚发表了《忘却阿尔托》一书，实际上是给德里达当头一棒。

鲍德里亚不喜欢人们成群追随某一个权威，却对自己的观点甚为自信，视若神明，为人独尊，有一股根深蒂固的知识分子的清高风度和霸气。他对谁都不满意，这使他在法国学术界遭到孤立。好在美国人不断为他捧场，使他的名声在英美胜过法国国内。他的叛逆立场，本来使他自然地属于左派，但他却对左派进行讽刺加抨击，一再地指责左派这也不行、那也不好，这使他在左派中也找不到朋友；问题还在于：他总是批判右派和保守派，所以，在那些传统的法国知识分子中，他早已被认为是“狗屎一堆”。但他并不因此而苦恼，反而变本加厉地宣称“智慧的人总是孤独，乃是正常的逻辑”。

于是，鲍德里亚对自己的生涯，作了这样的总结：

> 20 岁是形而上学家，
> 30 岁是情景主义者，
> 40 岁是乌托邦主义者，
> 50 岁横跨各个层面，
> 60 岁搞病毒和换喻。
> 等等等等……
> 这就是我的故事。

其实，鲍德里亚近乎怪异的性格，体现了他所处时代的不确定性的特征，也表现了他在自己的理论生涯中决心采用以其人之道还治其人之身策略的不得已的苦衷。

鲍德里亚的青少年时代，才华横溢，博览群书，奠定了丰厚的人文社会科学知识基础。第二次世界大战时，他刚刚进入少年青春期，面对法西斯的入侵，他和法国大多数有志气的青少年一样，很早就对马克思的批判精神产生了兴趣。

鲍德里亚从 1947 年起，就为萨特等人主办的《现代》(*Les Temps Modernes*) 杂志撰稿，写了大量的文学评论和政论。此后，他的创作越来越熟练，迅速培养了一种绝无仅有的独特风格，走笔入神。他善于将学术界深奥的理论和概念，以独创的新辞令活泼地表达出来，又善于运用新闻记者的笔调，将深刻的理论，同日常生活现象结合起来，通过他的文字表

达策略，精湛地表现出时代流行文化的格调。

鲍德里亚精通德国语言文学和历史，曾经当过中学德语教师，翻译过彼得·魏斯（Peter Weiss, 1916—1982）、缪尔曼（Wilhelm E. Mühlmann）和布莱希特（Bertolt Brecht, 1898—1956）等人的著作。与此同时，鲍德里亚还致力于马克思著作的翻译工作。他后来所创立的文化象征性理论，最初实际上是以“价值”（la valeur）概念为中心，把马克思的政治经济学及新马克思主义的异化论同索绪尔语言学结合起来。也就是说，他用“价值”和“异化”概念，在列斐伏尔日常生活社会学的影响下，把经过改造的马克思政治经济学，同索绪尔语言学结合在一起，深入分析当代社会消费过程中的信号交换问题。因此，人们把他的基本理论称为“社会符号论”（la sémiologie sociale）。

为了提升自己的理论水平，训练研究能力，鲍德里亚决定在列斐伏尔的指导下，攻读社会学和哲学，专门研究日常生活社会学。

从1966年起，鲍德里亚担任巴黎第十大学社会学教授。但是，鲍德里亚本人在谈到他的身份时，却以戏谑的语调说：“我既非哲学家，也不是社会学家。我在大学里教社会学，但我并不认为我是社会学家或从事专业工作的哲学家。理论家？我很愿意。形上学家？就其极端意义而言，我是。精神科学家？我不知道。我的作品从来都不是大学学院式的，它们也不会因此而更有文学性。它们在演变，它们变得比较不那么理论化，也不再费心提供证据和引用参考资料。”

虽然鲍德里亚的学术生涯同法国近半个世纪以来的思想文化背景有着非常密切的关系，但他个人在学术界的声誉的确立，却经历过一番相当曲折的演变过程；而他同后现代主义者的关系，尤其引起了人们的广泛注意。富有讽刺意味的是，他同后现代主义者的关系，恰恰成为一个充满矛盾和悖论的问题。

对于当代社会理论来说，鲍德里亚著作的重要意义在于：通过对当代社会中各种奇异现象的揭露和分析，他触及了人类社会和文化及其创造者最深层的本质问题。他根据当代社会消费活动中的各种新变化和新现象，对人的本性及其在社会运作中的各种伪装技巧和模拟式的演出，对于消费活动所展现的新型人与人之间关系，都进行了独到而深刻的分析。在鲍德里亚的整个著作中，社会理论的象征性原则和方法被运用得高度熟练，这有助于当代社会学家和人类学家更深刻地重新研究以往的人类文化及其未来走向，同时也深刻地揭示了当代西方社会的内在矛盾及其运作机制。

二　切入日常生活，开拓理论视野

鲍德里亚的整个思维，不论就其原初推动力，还是他所思考的基本面向，或者就其方法和路径来说，都是从日常生活领域出发。日常生活的结构、模式、风格、节奏、表现方式以及精神表态，其中的任何一点变化，都引起了鲍德里亚的充分注意，并以理论家和思想家的风度及态度，加以分析和探索。

日常生活的整个场域，从其表面到深层，从其中心以致它的边缘地区，不管是琐碎现象或者整体性事物，都以其特殊的方式和途径，影响着整个社会的发展方向及其运作趋势。社会不是抽象的实体，也不是神秘不可见的虚幻世界，而是通过千百万普普通通老百姓最常见的日常生活，从最“平庸”的油盐酱醋到最“高贵”的精品名牌的细腻品味，以其个别的、多种多样的和具体的因素，以其变幻莫测的静动结合的状态，通过在社会共同体中生活的每个人的动向、行为、决策、利益以及情感意志方面的变化，在人们不知不觉的情况下，引起意想不到的整体性变迁，显示出社会本身的偶然性和必然性、混乱性和规律性相结合的极端复杂特征，也表明当代社会，不仅在基本结构上，而且在它的运作逻辑及运作速度方面，都大大地不同于传统社会。对于试图摆脱所有思想约束的鲍德里亚来说，他对日常生活领域的观察，从来都没有一个固定的模式，更不想遵循官方意识形态或政策。

当代法国思想界，早从20世纪30年代起，就出现了研究日常生活的理论探索高潮。在这个领域中，有四位杰出的思想家名列前茅：属于年鉴学派的布罗代尔（Fernand Braudel, 1902—1985）、属于新尼采主义和超现实主义的乔治·巴塔（Georges Bataille, 1897—1962）、属于新马克思主义日常生活学派的亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre, 1901—1991）以及属于新历史批判学派的米歇·德塞图（Michel de Certeau, 1925—1986）。他们对日常生活的批判和反思，成为鲍德里亚考察和分析日常生活的出发点。

三　揭示消费物体系的密码

早在他的成名作《物体系》中，鲍德里亚就明确指出日常生活对于人的精神和内心生活的深刻影响。在现代社会中，决定日常生活结构、频率、节奏、风格以及基本模式的变化的基本因素，究竟是什么？鲍德里亚认为，自古以来，人本身始终并没有发生太大的变化，变化最大的，是环绕着人的生活环境的那些生活物质条件。“供日常生活使用的物体（les objets quotidiens）（我们不去谈论那些机器）迅速激增（prolifèrent）。需要

不断成倍增加，生产也加速了它们的出生和死亡。于是，命名它们的词汇显得不够用了。”环绕人的日常生活的消费物的激增，不但引起生产方式的变革，也直接影响了命名它们的语言及其使用，影响文化的再生产，改变着人们心态结构和情感欲望。

而且，消费物体在新的社会中之激增和增殖，已经不是单纯为了满足人们实际生活的第一需要或基本需要，不是如同传统社会那样，仅仅以其使用价值，满足人们实际生活的需要。这些物体，在人们的日常生活中，发挥了新的功能，具有新的意义，用鲍德里亚的话来说，就是这些新的成堆物体的“日常生活性”（la quotidienneté）。“因此，问题并不在于根据消费物体的功能，或根据人们分析的方便而对它们所作的分类，而是在于人们同它们发生关系的过程以及由此所引起的行为和人际间关系的整个体系化程序。”

鲍德里亚在《物体系》的最初研究之后，从20世纪70年代起，更全面地将他的日常生活观点运用于对新兴的西方消费社会的研究中去。他认为，西方消费社会的出现之所以具有非常重要的历史意义，就是因为“消费的地方就在日常生活之中”（le lieu de la consommation, c'est la vie quotidienne）。日常生活被全面纳入整个生产的消费过程，就意味着生产通过消费而卷入日常生活领域，入侵社会中最基础、最广泛、最敏感的领域。如同布罗代尔发现西方社会在16至17世纪的日常生活结构的变化引起整个社会转向资本主义制度一样，鲍德里亚也认为，20世纪60至70年代西方社会日常生活领域的消费化，意味着西方当代社会从此进入了新的消费社会的时代。

日常生活领域的消费化，首先表明日常生活领域成了商业经济活动的一个组成部分。如果说传统社会中，日常生活领域早已受到商业经济的侵蚀的话，那么，在当代阶段，商业经济并不只是满足于“侵蚀”，而是要进一步将日常生活整个领域，纳入商业活动的控制。在古典的资本主义时代，虽然商业已经不知不觉地渗透到日常生活中，如同布罗代尔所指出的，许多日常生活的内容、方式及模式，都已经深深地受到商业的影响；但是，日常生活毕竟还保持一定的独立性。

为此，鲍德里亚首先分析了传统资本主义社会下家庭日常生活陈设品的特征，强调家庭内外各种设备和陈设的结构，是随社会时代的变迁而发生变化的。鲍德里亚特别指出古典时期资产阶级家庭结构的父权阶级特征及其在家庭设备结构方面的反映。在这样的家庭设备体系中，餐厅和卧室的设备是最能显示资产阶级家庭道德观点的特征。“家庭的每一

个设备，都有严格的特定目标，以便使它们适应于它们所指涉的家庭不同细胞成员的功能……”所以，在古典时代，家庭装饰是当时家庭结构的象征性表现，也形象地表现了家庭中的权威关系，特别是其中隐含的情感关系。

到了20世纪60至70年代，情况就不一样了。社会的变迁对于日常生活的冲击，首先就表现在家庭设备种类及其安装结构系统的变化：不但家庭设备的种类多样化，家具占据家庭空间的方式以及各个家具之间的关系也发生变化。“家具的形象是特定时代的家庭和社会结构的最真实的图像。”家具本身的形状及其摆设，各个家具在日常生活中地位的转变，所有这些，都表明日常生活方式同消费活动紧密地联系在一起。城市生活的紧张化以及城市空间的拥挤性，使家具种类增加的同时，也产生了家具间相互争夺空间的“战争”。于是，家具中可以随时移动、折叠或重叠的部分就增加了。空间的缺乏，使家具的风格减少了，其道德使命也相对地不稳定。“随着家庭和社会中个人之间相互关系的变化，家具物品的风格也发生了变化”，鲍德里亚认为，各种各样大大小小的收纳盒、抽屉、柜子及家庭设备，已经因生产产品、生活方式以及人们的美学品味标准的变化而变化。各种各样的新家具，不再考虑原物品的传统功能，只考虑它们在家庭生活中的主要临时用途和角色。在这种情况下，物体不再是具有固定功能的物体，而是从它们的功能中解脱出来；它们的实际功能，只是依据它们在实际生活中的需要来决定。

家具的变化只是日常生活方式发生变化的信号。传统的日常生活方式被打破，代之而起的是非常商业化的日常生活模式：从早到晚的日常生活小循环和日复一日的日常生活大循环，都加入了大量的商业气息和因素；日常生活的节奏、进行过程及其走向，离不开商业的力量，甚至都伴随着商业的运作而进行。整个日常生活都成为商业推销和发展的腹地。

在法国的当代社会，对于上班族而言，早上一起来，从洗漱、早餐、喝咖啡、牛奶等，到上班前的化妆，以及坐车、交通等，不但全是商业的产品，而且还必须按商业的步伐、设计及规模进行。至于上班和工作过程所需要的一切，更是依据商业发展的需要和成果来安排。晚上回到家中，看电视、听音乐及各种休闲活动，无不打上商业的烙印。商业生产和推销什么样的产品，日常生活就采用什么样的用具和用品。过去受商业影响较少的家庭主妇，也从传统的生活方式转化成为商业的模式。家庭主妇再也不必像传统生活那样，主要靠买进原料或材料而在家中加工制成日常用品，因为发达的商业已经把大量的日常生活用品统统制成成品或半成品。

在这种情况下，不但日常生活的用品全部商业化，而且，连日常生活的进程和程序，也受到了商业消费活动的限制和控制。不但家庭中的日常生活模式全部商业化，而且，日常生活还根据商业的需要，从家庭的范围走出来，在家庭以外的公共社会场合中继续延续和扩大。

在家庭以外的休闲活动，成为当代日常生活的一个新的重要组成部分。显然，消费向日常生活的入侵使日常生活的时空结构发生了巨大的变化。

现代休闲活动把日常生活和消费双双扭结起来，同时也改变两者的性质和结构。休闲走出家庭而逐步社会化和商业化，使家庭的范畴也发生了根本的变化。同时，传统社会中需要在社会公共场合才能实现的娱乐活动(如早期的马戏、演唱等文艺休闲活动)，由于电视及电子娱乐设备的普及和泛滥，现在也可以在家中以新的方式进行。这就是说，日常生活在走出家庭的同时，也实现了从社会公共场合进入家庭的相反过程。日常生活的这种双向的运动，深深地影响了家庭与社会的结构。

由此可见，日常生活方式同消费活动的结合，使日常生活和消费，分别沿着两个方向相互影响：日常生活在其内部发生了结构上的变化，同时，日常生活逐渐超出传统日常生活的范围而向社会延伸，成为广泛的社会文化活动；对于消费活动来说，消费一方面向日常生活领域发展，使日常生活都在消费活动的影响下成为消费的主要场域，另一方面消费又因占据了日常生活的绝大部分领域而反过来成为日常生活的一部分。这就是说，日常生活消费化也意味着消费的日常生活化。

不仅如此，经济生产本身也随着消费而渗透到日常生活中，日常生活不仅成为制订和行销经济生产计划的重要目标，而且，也成为不断扩大再生产和资本积累过程的重要环节。生产的进行和扩大再生产的循环过程，更紧密地同日常生活领域结合在一起。由于生产的发展导致消费活动性质的改变，消费成为进一步发展生产的决定性环节，所以，日常生活同消费的紧密结合，也成了生产进行扩大再生产的基本条件。

四　日常生活的流行文化性质

日常生活同消费的紧密结合，也带动日常生活的文化化。当代消费在其发展过程中，越来越多地使用文化的因素和力量，而文化因素同时又影响了日常生活本身。文化在日常生活中的渗透，随着消费过程的加强而迅速蔓延，同时随着消费本身的文化化以及新型消费文化的产生，促使日常生活领域实现了新的改造。

传统文化历来都是在比较严格的专业分工原则上产生和再生产的。所以，传统文化往往只为少数专业的文化人所垄断，并由较少数的社会较高层次人士所掌握，在离日常生活领域较远地区传播。在日常生活中出现和传播的文化现象，经常被人们习惯地贬称为“大众文化”，其内容和形式，同专业文化相比，都较为通俗和简单。但是，自从资本主义社会制度确立以来，资本主义商业的发展加速了文化的商业化进程，同时也带动了文化在整个社会的全面普及，并在普及的基础上又促进了文化的提升。资本主义商业和消费同文化的紧密结合，产生了当代的流行文化和消费文化，并因此进一步推动了文化在日常生活领域的蔓延和渗透，改变了日常生活领域本身的性质和结构。

鲍德里亚指出：“消费逻辑取消了艺术表现的传统崇高地位。严格来说，物体的本质和意义对于形象的优先地位，再也不存在了。它们两者，其中的任何一个，都再也不是另一个的真理。它们在广延中共存，也在它们同样扮演符号的同一个逻辑空间中共存。波普艺术（Le Pop）以前的全部艺术，都建立在某种‘深刻’世界观的基础上（se fonde sur une vision du monde ‘en profondeur’），但波普艺术，则只是希望自己与符号的内在秩序同质（homogène à cet ordre immanent de signes），也就是与它们的工业性和系列性的生产同质，因而也与周围一切人造的和制造的性质同质，与广阔领域中的完备饱和性同质，同时也与新的事物秩序的经过周密计算而得出的抽象化同质。”鲍德里亚对于当代消费物品与流行艺术相互关系的上述论断，正如鲍德里亚自己所说：“……是建立在对于日常生活物品分析的基础上（fondé sur l’analyse des objets quotidiens）。”他认为，在当代流行文化中的流行艺术，同消费一样，属于一种特殊的论述，是关于物体的又一种艺术论述；由消费活动所激发、产生出来的当代流行艺术产品，作为日常生活的流行消费成品，实际上已经将传统艺术的氛围彻底消除。

但是，鲍德里亚仍然认为，在日常生活用品日益消费化和流行化过程中所产生的流行艺术及其在日常生活中的传播，毕竟还存在许多复杂的内在矛盾：它们既有积极的社会意义，又包含着消极的因素。也就是说，它们一方面使艺术通俗化和世俗化，使艺术更密切地同日常生活结合起来，另一方面又破坏了艺术本身原有的崇高意义；所以，它们既表现出一种被严格操纵的符号化的倾向，又显示出“去魅化”的效果，使艺术在某种意义上从原来带有神秘性质的传统状态中解脱出来，进一步同广大社会大众的日常生活节奏协调起来。正如鲍德里亚所说：“物体的地位及其在艺术和文学中表现的演化史，将对这一演化史本身具有启示意义。各种物体，

经历了在传统艺术中扮演象征和装饰的配角之后，到了20世纪，不再参照道德与心理价值，也不再处于人的阴影下讨生活，而是开始取得一种特别重要的地位，就像在立体主义艺术中那样，作为空间分析的自律因素而存在。”日常生活物体，从此成为艺术创造中的特殊宝贝，从抽象派、达达主义至波普艺术为止，突然攀升到艺术形象的顶峰。

正如鲍德里亚所指出的，“流行（la mode），作为政治经济学的当代表演，如同市场一样，是一种普遍的形式”。全面普遍发展起来的资本主义商业，是渗透到社会各个领域、并深刻影响整个社会结构的经济活动，是带有浓厚的政治、文化和社会性质的综合性活动。研究当代日常生活领域，不能忘记这样的事实：现代资本主义商业不同于古代社会的商业，它不是纯经济活动，而是如同马克思所阐明的那样，是“系统的和全面的政治经济社会文化活动”，也如同布罗代尔所指出的：它是渗透到日常生活领域的社会历史车轮，其旋转已经将整个社会都卷入进去，并将它们统统地加以改造，试图使社会文化事业和日常生活领域转化成商业的附属品或“殖民地”。近现代资本主义社会的发展更推动了新型消费文化的产生。这是一种文化性的商业消费事业，又是商业性的新型文化，同时也是日常生活化的流行文化。正因为如此，当代流行文化已成为消费文化的同义词；而从流行文化同商业的上述紧密关系来看，也可以看出资本主义文化的充分商业化以及这种商业化的文化在日常生活领域中必然渗透的趋势。文化同商业的紧密关系及其在日常生活领域中的渗透，是人类社会和文化发展史上前所未有的现象，它是资本主义历史阶段文化的显著特征，也是当代日常生活结构的一个重要特征。

当代流行文化向日常生活领域渗透的过程，就是通过商业手段、程序和策略，将流行文化变成流行商品的过程，也是当代资本主义商业进一步控制日常生活领域的过程。由于当代商业的高度科学技术化，特别是科学管理和商业信息网络无孔不入地向社会和生活领域的渗透，实际上，当代流行文化在相当程度上几乎同流行商品相等同。由于这些流行商品又属于消费性商品，所以也可以把当代流行文化与流行的消费商品等同起来。现在，商店橱窗已经成为流行文化活生生的博物馆，是流行文化发展趋势最敏感的晴雨表，也是日常生活领域结构的一种折射表现。各大城市的街道，特别是世界性大都会闹市区或商业中心，已经成为各种最新流行文化的表演场所，预示着日常生活领域发生新变化的趋势。正是在巴黎、伦敦、纽约、罗马、东京和上海等大都会的商业橱窗和街道上，人们可以最先看到最时髦的流行时装，亲身感受到这些时尚所散发出来的精神气质、

变化气息及其未来走向，同时也感受到日常生活转变的信息。

五　消费的符号化

当代消费文化的发展，将人及日常生活融入消费过程，而消费过程又将人及其日常生活转化成一种符号和符号结构，以越来越象征性的特殊演化过程，使日常生活同消费、文化艺术以及人们的精神状态和心态一起，进入一种越来越不确定的含糊的动态趋势中；使人完全丧失其主体性，也使日常生活的进程，转化成为整体消费符号机器运作的一部分表现。在消费过程中，消费品的生产者及其推销者，同消费过程的垄断者和宰制者相勾结，将消费过程全部变成为可控制的符号系统，同时也使消费者，使日常生活中所有的人及其生活方式，成为这个符号系统的一个环节，消费者及其日常生活从而失去其主体地位。在整个消费过程中，真正决定消费过程的，不是消费者的主体需求及日常生活实际需要，而是商品制造者和推销者赚钱和宰制的需求，是商品制造者制造出来、并强加于消费者身上的需求。因此，消费主体及其日常生活方式，也成为生产者和宰制者的建构对象，成为各种生产力量的一种建构成果。但是，生产者和推销者是靠符号的任意编纂和组合来操纵消费者的。这是一种“符号的消费”（la consommation des signes），而不是商品的消费。

正如鲍德里亚所说，当代消费是信号的系统操控活动。[①]符号消费意味着现代社会所进行的，是已经超出维持人的基本生存水准的一种奇怪的消费。因此，在消费过程中，掺入了大量文化的、感性的、非理性的要素。当代日常生活因此纳入了一种由美学幻觉所维持的虚假事实结构之中。在这种情况下，不但社会本身及其日常生活领域的自然生命已经灭亡，而且，真实也随着价值和真理标准的消失而受到商业活动越来越深的控制。

在鲍德里亚的整个著作中，他都把消费、文化及整个社会的问题，同日常生活结构的转变结合起来研究，为我们提供了良好的理论范例。他从日常生活出发，又时时刻刻将社会和文化的其他重要问题同日常生活结合在一起，他的研究本身，明显地彰显出日常生活本身的生命气息和风格。

六　商业化消费的论述体系

为了分析现代都市中呈现的事物的体系，鲍德里亚逐一分析了作为客观论述的功能性体系（le système foutionnel ou le discours objectif）、

① Baudrillard. J., *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard. 1968: 276.

作为主观论述的非功能性体系（le système non-fouctionnel ou le discours subjectif）、作为玩物或人造文化的后设和去功能化的体系（le système méta- et dysfonctionnel）以及作为消费活动的对象的社会意识形态体系。[①]

现代消费社会的产生，首先是把各种商品作为一种实实在在的客观论述系统。作为客观的论述系统，所有商品所构成的物的体系，表达了操作该社会的人和阶层试图引导社会达到的目标和方向，同时也表达了被操作的人群所要追求的那些实际上已被控制的欲望和信念。商品化的物品体系，是实实在在的，因而也是真正的客观的事物。堆积成商品的物的体系，作为实实在在的客观存在，是一个残酷的事实，不但是操纵该社会运作的人们意欲达到的目标的物化，而且是被操作的人群不得不面对、并进行盲目崇拜的事实。这些庞大的商品堆积物成为社会的操纵者和被操纵者的中间环节，魔术式地既受一部分人的操纵，又受另一部分人的顺从和追求。

成为中间环节的商品化的物品，变成了双方共识和信赖的符号体系，也成为双方相互理解和协调的中介。这样一来，商品化的物的体系成了协调社会各阶层人们的利益和欲望的最有效的客观表述。“它是客观的”，首先当然指的是：它是实实在在的物的体系，但同时又是指它虚幻地成了社会沟通、协调和共识的客观标准。它虽然是虚幻的，但因为得到社会共同体的确认而成了客观的。换句话说，它是不客观的客观，又是客观的不客观。显然，在商品化的物的体系所充斥的社会中，由于已经现实地存在构成客观社会结构的力的关系，它越是虚幻的，它越成为客观的；而反过来，它越虚幻化，就越成为客观化。

为了使商品化的物的体系，具有客观的性能，客观地发挥社会功能，所有这些物的体系都被装饰上各种时间和空间的人为点缀。正如鲍德里亚所说，这些商品化的物有各种各样的外形，又有五光十色的变幻色彩，再加上围绕着这些物品的各种人造的多层次镜像，可以任意地折射成多层次、多维度和多层含义的论述系统。这种客观的论述系统因此就具有自我增殖和不断扩散的功能。

鲍德里亚在分析当代消费社会的结构变化时，显然充分利用了罗兰·巴特在50年代开始建构的符号学。罗兰·巴特根据结构主义、符号论和语言学的研究成果，总结出符号系列内部与外部的不同符号系列之间相互转换中隐喻和换喻的运作规则，深入地说明了符号和讯息之间的内在

① Baudrillard. J., *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard. 1968: 101-189.

关系。罗兰·巴特通过符号系统内外隐喻和换喻之间两种不同的转换原则的辩证关系，把语言学原有的语音与语意的相互关系，进一步扩展到语言的范围之外，使符号学成为包括语言在内的各种符号体系的现代逻辑学。罗兰·巴特广泛地研究了语言和语言之外的各种符号系统，发现：在人的面前，由于人有思想，有文化，有各种欲望和主观的意向，由于人必须通过各种中介和各种象征同他人和他物构成各种各样的关系，所以，不只是语言，一切物体，只要人愿意、又得到其他人的同意，都可以转换成符号系列，转换成符号的使用者所规定的意义系统。反过来，这些各种各样的人为的意义系统，又可以成为一种真实的存在，客观地存在于人的社会关系之中，影响着人的行为，甚至成为控制人的行为的一种力的系统。[①]他尤其结合当代社会贯穿于政治、经济和文学艺术中的各种权力运作活动，看到了由各种符号所构成的系统演变成“当代神话”的可能性。如果说，原始的神话是原始人用最简单的语音符号表示他们的各种意义系统的话，那么现代神话就是有着浓厚的控制意向的各阶层权力集团表达他们欲望和控制社会的策略的符号系统。

显然，鲍德里亚和罗兰·巴特一样，看到了当代社会中各种商品化的物在社会中以符号运作而发生作用的事实。然而，鲍德里亚比罗兰·巴特更关注这种当代社会的商品化物体符号运作的社会意义。鲍德里亚从社会学和人类学的观点，更深入地说明了这些物的符号体系构成为社会的一部分、并反过来控制社会本身的运作过程。鲍德里亚甚至认为这些物的符号体系比制造它的人更自由。“这些物是作为**运作的物体**而绝对自由，也就是说，它们具有运作的自由而且在实际上也仅此而已。”[②]在这里，鲍德里亚特别强调他所说的自由是这些物体**运作**的自由，而不是这些物体本身的自由。显然，物体永远是物体，物体就是在那里客观地存在着的那些堆积品，当它纯粹作为物体而存在时，它是死的；但是，当这些物体作为人的产品、而又同人的欲望和利益发生关连时，它就成为人们心目中能运作的物体。这些物体的生命力以及由它的生命力所产生的诱惑力，并不来自这些物体本身，而是来自它们的运作。所以，鲍德里亚说：“一旦物体唯有在它的运作中才能解放的时候，人就反过来成了唯有在作为这些物体的使用者的条件下才是自由的。”[③]这就是说，在充满着商品化物品体系的社会中，人的自由完全依赖于这些物体的自由运作，因而也仰赖于控制这些物

---

① Barthes, R., *Barthes Oeuvres Complètes*. 1994: Tome III, 65-73; 129-230.
② Baudrillard. J., *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard. 1968: 25.
③ Ibid.: 26.

体运作的权力体系。

七　生产的终结和拟像的膨胀

在《象征交换与死亡》(*L'échange symbolique et la mort.* 1976) 一书中，鲍德里亚深刻地说明传统价值观系统的丧失同作为传统社会生命的生产过程的终结之间的密切关系。传统社会的生产过程，实际上就是人的仿真行为模式的经济表演。从原始社会开始，作为社会运作基本原则的象征性交换，本来就是一系列的模仿行为。人类从自然分离出来创造文化以后，就以仿真作为基本的行为模式，不断地推动着社会和文化的进一步发展。作为人类社会不断维持和运作的基础，以生产为中心的经济活动，把模拟行为推广到人与物的关系之中。因此，研究生产经济活动的政治经济学，在鲍德里亚看来，就是模拟的标本。但是，随着当代社会经济的发展，生产本身终结了，取而代之的是真正的消费社会。新的消费社会完全脱离了生产；它既不是生产的目的，也不是生产的延续，更不是生产的基础。所以，鲍德里亚认为，我们生存于生产的终结。①

如果说作为传统社会基本生存条件的生产活动是人类有组织的社会实践的话，那么，当代社会的消费活动就是完全无组织和无秩序的活动。同样地，作为向自然模拟的生产活动，长期以来一直是以因果系列和因果范畴为基础，而当代的消费活动完全否定因果关系和因果系列。同时，生产活动主要是以现实的需求和条件作为基础，而当代的各种消费则完全以可能性作为基础，并以可能性作为基本目标。消费纯粹变成了消耗活动，甚至可以说是一种破坏活动。它所破坏的，正是作为生产过程的产品的消费品。但是，这些消费品，当它们被消费时，就不再是生产的产品，而是一系列具有自律的符号系统。因此，人们对这些消费品的消耗和享用，不再考虑它在生产过程中耗去的劳动时间，而是把它们当成追求声誉、满足欲望的符号体系。这种符号系统的积累从何而来？鲍德里亚指出，今天，在我们的周围存在着令人惊讶的、奇特的消费和物质丰富的空间，他们是由一系列物体、服务和物质财富的膨胀所构成的。它成了人类生态环境的一种根本转变。②这就是说，现代社会的生态环境已经发生了根本的变化，其主要标志就在于，任何个人或阶层不再像过去那样仅仅是被周围的人所环绕，而主要是被各种不说话的、然而实质上有控制能力的大量物体所环绕。这些物体向人们说着人们听不见的、永远重复的话语，同时在话

---

① Baudrillard, J., *L'échange Symbolique et la Mort.* Paris: Gallimard. 1976: 22.

② Baudrillard, J., *La Société Consommation.* Paris: Gallimard. 1970: 17.

语中又隐藏着咄咄逼人的、凶恶的权力威胁。所以，整个消费社会的基本结构，不是以人为中心，而是以受人崇拜的物为中心；整个社会的运作过程，也变成以对所有这些物的礼拜仪式作为基本动力的崇拜化过程。在《消费社会》一书中，鲍德里亚深入分析了现代社会中对于物体的礼拜仪式的运作。接着，他提出了新型的消费理论，深入分析人的需求在这种消费社会中的运动方向和运动逻辑，同时，深入解剖早已失去灵魂的“经济人”（homo economicus）的尸体，深刻地说明消费社会中人的行为的盲目性及其附属于物体符号体系运作的逻辑。在这样的社会中，行动者成了消费的自我（l'ego consumans）。[1]鲍德里亚说：“朝向物体和消费性财富的‘占有’，便成为个人化、反协作团结和反历史的力量。”接着他又指出，消费者便成为无意识和无组织的自我。[2]

消费过程原本是生产死亡的取代物，但在当代社会中却演变成某种生产过程，发挥了生产的功能。这是一种什么样的生产？这是在丧失价值体系后，不断地生产新的物体符号系统、并通过物体符号系统的再生产而产生出权力再分配的过程。消费颠倒成为生产，表明消费的运作颠倒了整个社会和社会中人的关系，也颠倒了人的精神状态。虽然它是颠倒的，但它仍然是符号系统的重构过程，同时也是调整个人和群体的运作过程。因此，这种被颠倒了的消费过程又构成被颠倒的社会结构，构成了被颠倒的交换结构。

消费社会作为颠倒的社会，并不是靠稳定的规则而运作，相反，是靠其不稳定性而运作。但由于消费社会仍然是一种社会，因此，消费社会又要保障一代一代的新的个人和新的阶层，不断地学会和掌握消费社会的不稳定规则体系。所以，在这个意义上说，消费社会同时也是学习消费的社会，又是促使社会朝向消费的“教育消费”的社会。[3]

八 性和身体在消费中的拟像化

鲍德里亚进一步说明消费社会中肉体（le corps）和性（le sexe）所起的崭新作用。在鲍德里亚看来，在消费社会中唯一成为最美、最珍贵和最光辉的物品，唯一具有最深不可测意涵的物品就是人的肉体。在他看来，消费社会中，人们对于自己肉体的再发现，是在身体和性方面彻底解放的信号。通过人的身体和性的信号的无所不在，特别是女性身体的无所不

① Baudrillard, J., *La Société Consommation*. Paris: Gallimard. 1970: 121.
② Ibid.: 121-122.
③ Ibid.: 114.

在，它们通过在广告、流行和大众文化中的普遍存在和表演，通过一系列采取消费形式的个人卫生、塑身减肥、美容治疗的崇拜活动，通过一系列对于男性健壮和女性美的广告宣传活动，以及一系列围绕着这些活动所进行的现身秀和肉体表演，身体变成了仪式的客体。[①]这样一来，身体代替了灵魂而起着道德和意识形态的功能。消费成了当代社会的道德；它摧毁人类的基础，破坏西方传统文化所追求的平衡和谐，破坏自希腊以来在神话与逻辑话语世界之间的平衡。

在消费社会中人的肉体的遭遇，集中说明了消费社会的颠倒式逻辑。身体是什么？身体不是很明显地就是它所呈现的那个样子吗？但实际上似乎并不是这样。消费社会给予身体一种文化的待遇，使身体成为一个文化的事实。问题在于，当代社会的文化，已经是商品化的符号系列运作的代名词和装饰品。在目前的情况下，在物体的符号系列中进行表演的肉体，一方面把肉体当做是资本，另一方面又把肉体当做崇拜物或消费的对象。肉体被纳入到物体的符号系列中去，不是因为肉体确实成为各种物体的符号系列中最珍贵的一种，而是由于肉体可以成为符号系列中最有潜力的资本和崇拜物。

在消费社会中运作的肉体，随着肉体在展示过程中的圣化和献祭过程，不再是传统神学所诅咒的那种生物学意义的“肉”所组成的，也不是在工业运作逻辑中作为劳动力的身体，而是成为自恋崇拜对象的最理想观看客体，成为社会策略和礼仪的一种因素，从而也成为消费社会运作的两项最重要的构成因素，即美（la beauté）和色欲（l'érotisme）。鲍德里亚指出，肉体本身的美和色欲两方面是不可分割、相互构成的，它们都密切地同当代社会中对待身体的新伦理相关连。但是，同时对于男人和女人有效的消费社会中的身体，区分为一个女性的极端和另一个男性的极端。这也就是所谓女性美和男性美。但是，在这个新的伦理学的体系中，女性的模特儿始终具有优先地位。[②]这样一来，身体，变成了**运作中**的美（la beauté fonctionnelle）和**运作中**的色欲（l'érotisme fonctionnel）。[③]**肉体也就成为了运作中的价值符号**，成为人们盲目追逐的对象，尤其成为在运作中被操作的对象和物品。

身体的运作功能还在于：它直接成为**生产的策略**，也成为**意识形态的策略**。鲍德里亚说：“对于肉体的崇拜，并不与对灵魂的崇拜相矛盾。对

---

① Baudrillard, J., *La Société Consommation*. Paris: Gallimard. 1970: 200.

② Ibid.: 205.

③ Ibid.: 205-209.

肉体的崇拜只是取代了对灵魂的崇拜，并继承了后者的意识形态功能。”①消费社会中的肉体运作逻辑，表明肉体成为一切对象化的最优先的支柱；就好像传统社会中灵魂是优先的支柱一样。因此，关于身体的运作的原则，也就成为消费伦理最主要的奥秘。

九　当代拟像文化的特征

拟像是什么？如前所述，所谓拟像的问题，并不是什么新鲜的东西；它们早在西方文化的摇篮时期古希腊，就已经被当时杰出的思想家所发现和分析。因此，问题并不在于发现拟像，而是在于说明：（1）为什么只有到了当代的消费社会阶段，人类文化才主要采取拟像的形态？（2）拟像结构的当代文化究竟是如何运作的？

为此，鲍德里亚首先深入地分析了当代拟像文化的特征。

一切拟像都同时具有虚夸和自称真理的特征。当代拟像文化把拟像的这两个特征发挥到淋漓尽致的极端状态。人类文化中的理性和非理性都同时在当代拟像文化中发展到极点。因此，拟像文化中的虚夸和自称真理才有可能通行无阻，甚至同原始社会中人们所崇拜的神像等相似。为了说明当代社会中拟像的这种特征，鲍德里亚意味深长地引用《圣经》的“传道书”，说明拟像永远都不是真理的掩盖者；相反，所谓真理，无非就是对于本来不存在的东西的掩饰。正因为这样，拟像才是真的。“传道书”原本是流传于公元前3世纪左右的口头文献。它总结了古人的生活经验，尤其强调万事万物和人生的虚空性。人的思想实质上总是在虚空性和现实性之间进行创造。因此，精神创造和虚空之间也只有一线之差。当代文化中的拟像，利用思想创造与虚空之间的纤毫之差，在发挥人的理性和非理性的过程中，充分运作各种策略，实现各种无规则的游戏。

关于拟像的问题，本来是同“模拟”有关连的。“模拟”在当代精神病理学和精神分析学中，本来指的是精神病人的一种病态行为，用来表示出于功利目的而做的表达真相的另一种曲折手段。因此，模拟包含着真诚性和秘密性的问题。也就是说，真诚到什么程度，隐藏秘密到什么程度，都直接关系到病患在表达某种真相时所采取的模拟行为的伪装程度。对于病患来说，通过模拟，他所要表达的究竟是不是真理本身？要以什么程度去表达他自己内心深处的真实想法？在患者的行为中，由于正确或错误的信念，或者由于善或恶的动机，都可以导致混淆“自身的目的所要表达的

① Baudrillard, J., *La Société Consommation*. Paris: Gallimard. 1970: 213.

真理”和“供他人理解的真理”的界线，也可以导致混淆假装和正确、被模拟和拟像之间的界线。不论对患者或对医生来说，似乎都有某种权利和义务，各自保留为自身利益而需要掩盖或表达的真理，也有同样的权利或义务去选择表达真理的程度和方式。在精神病治疗的范围内，无论是病患或是医生，都有权利各自为了某种目的而采取模拟或掩饰的途径，对真理的表达采取某种在他们看来适当的打折扣方式。对病人来说，有时候某种模拟和掩饰有利于减轻他们的病症，有时也有利于他们抒发被压抑的心情。从医生的角度来说，医生有时也不得不根据病人的状况而掩饰真相。但两者究竟以何等程度的掩饰和模拟来达到各自的目的，确实是难以统一规定的。由此看来，在精神病治疗中，掩饰和模拟是不可避免的；不但如此，掩饰和模拟有时甚至都是必要的。

如果我们走出精神病治疗的范围，在更广阔的社会生活中来考虑模拟行为的问题，那么，怎样模拟以及模拟的真诚程度和方式等问题，似乎变得更加复杂。问题在于，在社会生活领域中，由于原本就存在着各种竞争，存在着各种权力的宰制，因此，人与人之间的关系以及表达真理的方式和手段，都不可避免不同程度地带有某种掩饰或伪装。如何正确地对待这些伪装和掩饰？这是人类社会生活中一个非常复杂的问题，无法以一种固定的规范做出统一的规定，也无法找到一种对所有的人都很平等的客观标准。如果认为，可以找到某种适用于所有人、所有场合和所有问题的表达真理的模式，或者说，有一种固定和公正的掩饰的模式，那么实际上很容易跟各种虚伪相混淆。掩饰的必要性及其复杂性，对于人类及其文化来说，是一个严重的挑战；或者，直接来说，这简直是人类的耻辱，因为对动物来说，根本不需要掩饰，更不需要掌握进行掩饰的程度和分寸。

由于模拟和掩饰、假装以及弄虚作假之间的界线本来就很混乱，很难弄清楚，而且，由于社会生活本身的高度复杂性，和个人的思想动机及其应付社会现象的策略的复杂性，任何人在表达真理的时候，都很难掌握分寸，很难掌握模拟和掩饰的适当程度。

鲍德里亚针对着当代社会的复杂变化，一方面针对着当代消费社会的特征，即消费社会中物质符号的大量膨胀及其迅速运作和转变；另一方面针对着当代社会中文化因素的高度发展和高度自律，特别是文化中人为符号的大量产生及其盲目运作对于人类本身控制作用的加强，进一步深入探讨了当代社会中模拟和拟像的掩饰性和自律性。鲍德里亚指出，当代社会出现了极其庞大的人为图像的神秘运作，而且，这些图像有时由于无所指涉而进一步带有神秘性。“掩饰就是把有的东西假装成没有；而模拟是把

没有的东西假装成有。其中一个是指涉有的东西，也就是表现某种在场的东西；另一个则是指涉某种不在的东西。但是，问题实际上复杂得多，因为模拟本来就不是假装或掩饰。正如字典里所说的：假装有病的人可以简单地躺在床上，并设法令人以为他是病人。但是，模拟一种病，实际上是要设法在自身中寻求确定的症状。所以，假装或掩饰，都没有践踏真实的原则，也就是说真与假的界线始终都是清楚的。掩饰所做的不过是套上一种伪装罢了。但是，模拟就使得真与假、实际的和想象的东西的区分成了问题。模拟者究竟是不是一位病人，是很难断定的，因为他装出了真的病症。所以，人们既不能将他客观地当做病人来处理，也不能当做非病人来处理。这样一来，心理学家和医生都无能为力，面临着一个无法证实的病人的真实面目。"①

鲍德里亚指出：当代的拟像游戏，已经不是某个地方和描述它的地图之间的关系，不再是原本和副本的关系，不再是实物和镜中物之间的关系，也不再是对象和它的概念之间的关系。拟像既不是抽象，也不是描述，更不是模仿某物。正如他所说："当代的模拟是根据无起源、非现实的某种实在的东西的模特儿所生产出的东西（la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité）。因此，它是超现实的（hyperréel）。"②

因此，这种拟像文化已经彻底打破了传统文化创作的模式及其运作原则。以往的模拟，是先有被模拟的事物，然后才有模拟。现在情况完全颠倒，不但被模拟的事物不是先前地存在在那里，也不是随后跟随着模拟而存在。这就是鲍德里亚所说的"拟像的旋动"（precession des simulacres）。

十　拟像与意识形态的结合

鲍德里亚以迪斯尼乐园为例。他认为，迪斯尼乐园是典型的拟像系统的真实表演。在迪斯尼乐园中，到处表演着幻想和各种虚幻事物的游戏。在那里，人们随时随地可以看到各种模拟的魔鬼、海盗国以及未来世界等等。这是一个纯粹想象出来的世界。但是，这是一个真实存在的想象世界，它出现在游历者的面前是不可否认的事实。但是，通过这个想象世界中各种虚幻事物之间的连结，通过在背后操纵、但实际又在这些虚幻事物的真实表演中体现出来的各种运作力量，人们产生了对于虚幻世界的假原本——美国生活方式——的崇拜。在整个迪斯尼乐园中，贯穿于所有观众精神世界的，是对于本来不存在的美国生活方式的一种崇拜力量。但是，

① Baudrillard, J., *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée. 1981: 12.
② Ibid.: 10.

这个力量却来自在观众面前不断表演着的假道具。迪斯尼乐园中狂热的人群，同乐园外成排成列静止不动的空车形成了鲜明的对比。在乐园内，各种人造假道具的表演连同观看的人群激荡起一浪又一浪对生命的激情，相反，汽车停车场上，一辆又一辆空着等候主人的汽车，像一排排等候安置尸体的棺材一样，静静不动地待在那里。这种对照本身，更加凸显了迪斯尼乐园具有魔力的伪造世界对于现代人的控制力量。

通过对迪斯尼乐园的分析，人们当然可以得出有关美国意识形态性质的结论。因为，在迪斯尼乐园的整个表演中，正凸显了美国意识形态核心的价值体系。但是，这个被批判的意识形态本身也掩盖着另一个事实。这就是说，被批判的意识形态本身正是第三个层面的拟像：迪斯尼乐园就是为了要掩盖真实的世界，也就是说，要掩盖整个美国就是迪斯尼乐园的世界的真相。换句话说，迪斯尼乐园的想象世界，既不是真的也不是假的，这只是一个用来征服或震慑人心的机器，以便再生出一种关于真实的虚构的相反面目。迪斯尼乐园装成儿童的世界，是为了使人相信：小孩子以外的大人都在外面，都在真实的世界中；而这样做的目的，正是为了掩盖本来到处存在的真正的所谓儿童世界。所以，正是大人自己来到这里去玩弄和欺骗自己的孩子们，为了使他们的孩子相信他们自己的儿童本性的虚幻性。总之，在迪斯尼乐园中，真正的问题已经不是意识形态对于真实现实的虚幻再现，而是为了掩盖这样的事实，为了说明实际的不再是实际的。

由于拟像这种魔术式的运作，造成了虚假和真实的整个混乱，使虚假无法成为虚假，也使真实无法成为真实。虚假的由于更加虚假而无法辨别出它的虚假。真实的由于无法同虚假的区分出来，而永远无法真实地呈现。如果说再也无法找到真实世界的一种绝对的界线，那么虚幻本身也永远不可能显露出其虚幻的面目。由于虚幻本身也因真理的消失而无法真实地被辨认出来，真理就更加成为不可能的。

拟像所造成的这种后果，在政治生活中产生了效果。政治生活正是要利用拟像的这种效果，玩弄各种真真假假的模糊游戏。鲍德里亚还举例说明这种政治上的拟像虚幻游戏的状况。他说："同预见到国王的正式的和献身的死亡的原始礼仪相反，现代的政治虚幻越来越玩弄延迟的策略，以尽可能长的时间掩盖国家元首的死亡。这种怪事自从革命年代和克里斯玛领袖时代以后更加严重。希特勒（Adolf Hitler, 1889—1945）、佛朗哥（Francisco Franco, 1892—1975）等，由于没有正当的继承人，不得不使他们自己无限期地延长生活下去。而这正是由于人民大众神话本身不愿意相信他们已经死了。这种状况在古埃及法老王统治的年代就已经存在了。在

那个时候，永远是那一位唯一的同样的个人一代又一代地继承着法老的统治。"①

这一切都似乎呈现了这样的事实：佛朗哥已经"死去许多次"，而且他们已被其同类人所替代。从政治观点来看，由于国家元首长期以来已经成为一种拟像；这些国家元首原本就是靠他们自己及其周围那群人的自我创造或自我正当化而上台，因此，各个国家元首究竟谁是真正的领袖，谁真正符合人民意愿中的英雄标准，并不重要。重要的是，国家和政府以最精致的掩饰手段和策略人为地制造出拟像式的元首。

现代社会各种拟像现象的产生和膨胀，一方面固然表明统治权力运作范围扩大和运作能力加强，足以制造各种无原本的假副本，同时又加以操作，另一方面也显示了被统治的人民对于一切"真理"的绝望，表现出人们对真假界线越来越不感兴趣，宁愿消磨在混沌的时光之中，以延长他们死亡的时间。

总之，鲍德里亚深刻地指出：在当今社会，拟像文化及其再生产，具有三个层次的结构和运作程序。**第一个层次是自然的拟像，或者是自然主义者的拟像**（simulacres naturels, naturalistes）。这是一种对于和谐和乐观形象的模拟和伪造，其目的是要建构类似于神的形象的一种理想的自然。**第二个层次是生产性的拟像，或者是唯生产论者的拟像**（simulacres productifs; productivistes）。这是靠能量和力量，靠生产机器和整个体系的物质化过程而建构的，其目的是实现无限和无止境的能量解放，实现世界范围内的普罗米修斯式的解放。**第三个层次是仿真的拟像**（simulacres de simulation）。这是依靠信息、模式和控制论游戏的运作方式的程序而建构的，其目的是实现总体的控制，创造某种比现实更现实的超现实。

如果说第一层次的仿真是相应于乌托邦的想象，第二层次的仿真是相应于科幻小说的话，那么，关于第三层次的拟像就意味着：科幻小说的想象已经死去，而取代它的一种可能的想象形式正在涌现出来。这种新的可能的想象是什么呢？这是一种与想象保持一定距离的想象，在这种想象面前，现实根本不存在，而且使它有可能比依据现实的想象更能创造出控制现实的魔术力量。现代社会借助于各种最先进的科学技术成果，正在无止境地大量生产出无原本的拟像文化，依靠计算机和人工智能的结构，以各种模式制造出比人的想象更有威力的想象产品。

这一切表明，人类文化经历几千年的不断发展和分化之后，文明建造

① Baudrillard, J., *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée. 1981: 45.

初期保持人与人之间合理协调关系的愿望及其在文化产品中的模式，已经随着文化本身的自律发展，特别是随着文化脱离自然越来越远，而产生出与原创作者的原初善良愿望完全相反的后果。更何况，在文化发展中，同脱离自然的程序同时存在的，是人类社会日益膨胀的利益和权力的追求对于文化创造的加强干预。

这就表明：现代社会拟像文化的膨胀，不只是人类文化创造中象征性结构自然地自我分化的结果，而且也是作为文化象征性结构内在组成部分的许多恶的因素的自我膨胀的结果。由此可见，人类文化的象征性结构及其运作，一方面是文化本身发展的固有逻辑，另一方面也是文化本身自我玷污和自我破坏的过程。同时，人类文化的创造和发展，一方面可以借助象征性结构的普遍化而达到建构和重构社会秩序的目的，但另一方面，象征性结构的分化和自我繁殖，又反过来为潜藏在文化之中、对文化进行掏空和破坏活动的各种反文化因素，提供了最好的隐蔽场所。

更值得注意的是，在鲍德里亚那里，他实际上是有意识地以“变戏法”的方式，引出变幻莫测的现代文化。他所使用概念的含糊性和不一贯性，正是他用来对付不确定的流行文化的基本策略。

人们可以从不同的角度或取向来说明或分析新的西方社会的性质，因而针对新的西方社会，西方社会理论家提出了许多不同的理论，但他们几乎一致地承认当代西方社会是一种消费社会。消费在当代消费社会生活中的重要地位，使许多社会学家和社会理论家非常重视社会的消费问题，并将消费问题作为重点，全面展开对于当代西方社会的分析批判。问题在于，**当代西方社会的消费活动，已经不是传统的消费，而是具有新的社会文化意义的关键事物。对于鲍德里亚来说，消费不只是经济范畴，而且也是文化、社会和哲学范畴。它不但改变了经济结构，也改变了社会、文化和人们的心态结构，改变了阶级关系和权力分配关系。**

如何分析当代西方社会的消费活动？消费具有什么样的重要意义？消费同其他社会文化活动有什么关系？鲍德里亚在这方面作出的理论贡献，使他成为西方社会人文科学界的一位著名人物。他在多年研究之后，终于在60年代创造性地发表了他的第一本论述西方消费社会性质的划时代著作《物体系》，并在1970年再发表研究西方消费社会性质的新著作《消费社会》，他是西方思想家中最杰出的消费社会理论家。

十一　象征性交换与权力斗争

任何交换都势必卷入权力运作。早在原始社会时期，象征性交换的连

续重复进行，始终伴随着象征性权力的运作过程。既然一切交换在实质上都是利益交换，而利益交换又是以扩大自我利益为中心，当社会随着生产的发展出现分工以后，权力的运作就不可避免地涉入交换活动。这也就是交换活动的象征性的又一个决定性基础。权力的运作卷入交换活动，势必随社会和文化的发展，使交换的象征性变得更加复杂。在高度文明的现代社会，交换的象征性同权力正当化的交错关系越来越采取复杂化的形式；这是因为当代社会权力运作更多是披着法制和文化的外衣，打着更多层次的人为象征符号的旗号。权力不像原始社会那样赤裸裸、并以暴力形式运作。现代权力特别是利用最发达和最有效的教育系统、大众媒介系统和法制体系，将象征性交换的沟通和协调的社会功能完全扭曲。

任何交换本来都必须借助于交换者之间以及交换者和交换对象之间的沟通来进行。交换对于沟通的绝对要求，使交换必定伴随着沟通，伴随着沟通形式、手段及方法。这就意味着，交换伴随并导致沟通。**沟通之出现及其同交换的伴随性，也就决定了交换的象征性，因为任何沟通都只能借助于象征**，特别是语言的象征体系。然而，随着文化的发展，语言的象征体系以及其他一切沟通性象征体系，越来越成为权力运作策略的基本构成部分。象征性交换的沟通和语言体系就这样成了权力运作中完成和达到策略目标最重要的手段。

鲍德里亚深入地揭露了当代无孔不入的大众传播媒介系统以及语言论述系统同权力运作的进一步相互渗透，以至于原本包含沟通目的的象征性交换反而变成了阻碍和破坏沟通的象征性力量。控制着整个社会大众媒介王国和语言论述系统的统治权力，不再需要原本作为社会构成和协调的基本原则的象征性交换，权力系统可以由此消灭象征性交换的传统过程和模式，代之以由权力系统任意创造的非象征性交换模式。但是，为了使这种虚假的非象征性交换变成起着象征性交换功能的社会原则，这种虚假的非象征性交换又要宣称其自身是真实的象征性交换。

从原始社会开始，任何交换作为相互性原则的实践，都包含着平等的原则。平等的原则体现了人类交换需求的相互性和可协调性。也正是交换中的平等原则，才保障了交换活动的持续进行。但是，人类的交换在形式上虽然采取平等的原则，却由于利益的交换必然以自我利益的保存和扩大为中心，所以任何利益交换总是在平等形式的外貌下千方百计地达到保存和扩大自我利益的目的。这就使任何形式上的平等交换必定掩盖着实质上的不平等的交换。交换的**这种平等和不平等的悖论性，从交换产生的那一刻起，就决定了交换本身的象征性**。反过来，交换本身的象征性又进一步

使交换中的平等与不平等的悖论性得以存在和持续发展。也就是说，交换中的平等与不平等的矛盾同交换的象征性结构，不论就其生产过程还是就其再生产过程而言，都是相互制约和相互促进的。象征性交换的不断再生产，使交换中平等与不平等的悖论性变得更加隐蔽和模糊。问题在于，随着权力的发展与膨胀，交换中的上述特征就成了权力用来干预交换活动的最好借口和通道。非但如此，权力更是借着文化的发展，特别是借着法制的专业化和完善化，将交换的上述特征变成权力寄生于象征性交换中，并从其内部吞噬其运作机制，直至其死亡为止的重要条件。

鲍德里亚对于当代社会象征性交换活动逐步消失的分析，立足于他对当代社会整个价值体系总崩溃的基本结论之上。

20 世纪 70 年代以前，作为第一阶段，鲍德里亚虽然已经采用了当代符号论的原则，但尚未彻底摆脱异化论，因此，在第一阶段中，鲍德里亚还在他的分析中流露出异化论的老调。在《消费社会》一书的结语中，他还多多少少运用异化论分析消费现象及其运作过程。他引用电影《布拉格大学生》分析消费社会中的商品崇拜。当然，即使是在第一阶段，鲍德里亚已经表现了超越异化论的倾向。他在分析当代消费社会的性质时指出："必须从一开始就明确地指出，消费是关系的积极模式（la consommation est un mode actif de relation），这种关系不仅涉及对于物体的关系，而且牵涉到对于集体性和对于世界的关系；它就是我们全部文化体系所基于建构的整个行动模式和整体响应模式。"[1]由此可见，他把消费当成现代人对于物、对于世界和对于集体的关系的一种积极模式，当成整个现代社会文化体系立于其上的那种行动模式和反应模式。在现代消费活动中，现代人不只是主动积极地改变了他们对于物的关系，而且也改变了对于世界和对于他人的关系。消费一点也不是仰赖于生产，并非单纯只是响应生产或满足人们需求的被动活动，它也不是单纯消耗性或甚至带毁灭性的消极活动，而是具有积极主动、甚至带创造性意义的活动，它为现代社会的不断更新和再生产提供强大的生命力和动力。

鲍德里亚基本上使用符号论的原则去说明消费社会中各种奇特的怪现象。他特别强调**消费本身就是一种神话**（la consommation est un mythe）。这也就是说，消费社会就是消费社会本身对于它自己的一种言论，这是我们的社会自言自语说话的一种方式。如果说消费社会再不能通过神话来自我生产，如果说消费社会再不生产神话，那正是因为消费社会自身就已经

① Baudrillard, J., *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard. 1968.

是神话本身。消费社会的唯一真正的实在，就是消费观念的存在；而正是这种反思和论说的生动形式，无限和不断地在日常生活的言论中和知识分子的论说中重现，构成了整个社会公共常识的形成基础。正是在这里，鲍德里亚已经把当代消费社会的特征和运作逻辑，纳入到符号论的体系之中。所以，鲍德里亚在分析消费社会的第二阶段，能够更彻底地抛弃传统的异化论，彻底地贯彻符号论的原则，更生动地说明了当代消费社会不确定和富有暴力性质的拟像结构。

参考文献

Adorno, Th. W.

Aesthetische Theorie. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1970.

Gesammelte Schriften. Hrgs. von Rolf Tiedmann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. Surkamp. 1986, Bd. 1;.Bd. 4; Bd. 7; Bd. 10, 1 Hälfte; Bd. 20, Hälfte.

Alain

Vingt lçcons sur les beaux-arts. Paris. Gallimard. 2009[1956].

Aristotle

Phyisics.

Metaphysics.

Politique.

Éthique à *Nicomaque*.

Ashenden,S. / Owen, D.

Foucault Contre Habermas. London: Sage. 1999.

Bacon, F.

The Advancement of Learning. London. 1603.

Novum Organum. London. 1620.

Barthes, R.

Mythologies. Paris. 1957.

Langage et le vêtement. In *Critique*. Paris. 1959.

Oeuvres Complètes. Tome III. Paris. 1994.

Bataille, G.

Architecture, in *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard. 1929.

Baudelaire,

Oeuvres complètes. Paris. Gallimard. 1976.

Baudrillard, J.

L'échange Symbolique et la Mort. Paris: Gallimard. 1976.

*L'effet Beaubourg.*Paris: Galilée. 1977.

Le Système des Objets. Paris: Gallimard. 1968.

Simulacres et Simulation. Paris: Galilée. 1981.

Bauman,

Culture as Praxis. London. Sage. 1998.

Bell, D.

The Coming of Post-Industrial Society. New York: Basic Books. 1973.

The Cultural Contradictions of Capitalism. New York: Basic Books. 1976.

Benjamin, W.

Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 1982[1927-1940].

The Origin of German Tragic Drama. 1977.

《德国悲剧的起源》，中文译本，陈永国译，北京：文化艺术出版社，2001 年。

Bennington, G. / Derrida, J.

Jacques Derrida. Paris. Seuil. 1991.

Berman, M.

"Why Modernism Still Matters", in Lash, S./Friedman, J. eds. *Modernity and Identity.* Oxford: Blackwell. 1993.

Bourdieu,

La distinction. Paris. Minuit. 1979.

Les Règles de l'art. Paris. Minuit. 1992.

Algeria. Cambridge: Cambridge University Press. 1960.

Braudel, F.

La Méditerrannée et le Monde à L'époque de Philippe II. Paris: A. Colin. 1949.

Navires et Marchandises à L'entrée du Port de Livourne, 1547-1611. Paris: A. Colin. 1951.

Civilisation Matérielle, Économie et Capitalisme, XV-XVIII Siècles. Tome I, Les Structures du Quotidien. Tome II, Les Jeux de L'échange. Tome III, Le Temps du Monde. Paris: A Colin. 1979.

La Dynamique du Capitalisme. Paris: Arthaud-Flammarion. 1985.

La Méditerannée, Tome I, L'espace et L'histoire, Tomme II, Les Hommes et L'héritage. Paris: Flammarion. 1986. *Écrits sur L'historire*. Paris: Arthaud-Flammarion. 1990[1969].

Buffon,

Sur l'Homme. Paris. 1753.

Caramello, Ch.

"On Styles of Postmodern Writing". In Benamou/Caramello, Eds. *Performance in Postmodern Culture*. Madison. University of Wisconsin Press. 1977.

Compagnon, A.

Cinq paradoxes de la modernité. Paris: Seuil. 1990.

Dante,

The Divine Comedy, XXXIII: 85-87.

David Hume,

A Treatise of Human Nature, Book II, Part 3, #3. ed. By L. A, Selby-Bigge, Oxford: Clarendon Press, 1888.

Deleuze, G. / Guattari, F.

L'anti-Oedipe. Paris. Miuint. 1972.

Le Pli. Leibniz et le baroque. Paris. 1988.

Nietzsche et la philosophie. Paris: Presses Universitaires de France. 1962.

Pourparler. Paris: Minuit. 1990.

Deleuze, G. / Guattari, F.

Capitalisme et schinophrénie. Tome II: Mille plateaux. 1980.

Derrida, J.

De la grammatologie. Paris. 1967.

Acts of Literature. London. Routledge. 1991.

De l'esprit. Heidegger et la question. Paris. Galilee. 1987.

Du droit à la philosophie. Paris. 1990.

"Entretiens avec Catherine David. Derrida. Un Homme sans soumis". In *Le Nouvel Observateur*, No. 983, 1983.

"Entretiens avec Farnçois Wald". In *Le magazine litteraire*, mars 1991, Paris.

"Entretiens avec Jacques Derrida". Par Didier Cohen, In *Diagraphe*, No. 42, 1987.

Eperons. Les styles de Nietzsche. Paris. 1978a: 79.
L'Écriture et la différance. Paris: Seuil. 1967.
La dissemination. Paris. 1972.
La vérité en peinture. Paris. Flammarion. 1978.
La voix et le phenomene. Paris. 1967.
Limited Inc. Illinois: Narthwest University Press. 1988.
Parages. Paris. 1986.
Positions. Paris: Minuit. 1972.
The Other Heading: Reflection on Today's Europe. Indiana University Press. 1992.
L'origine de la Géométrie de Husserl. Paris: P. U. F. 1962.

Descartes, R.

Discourse de la Méthode pour Bien Conduire sa Raison et Chercher la Vérité dans les Science. Plus la Dioptrique, les Météores et la Géométrie, Qui sont des Essais de Cette Méthode, Leyde: J. Maire. 1637-1641.

Dolto, F.

Tout est langage. Paris: Gallimard. 2006.

Eisenman, P.

Blue Line Text, in Architectural Design. 1988: Vol. 58, No.7.

Épicure,

Lettre à *Maximes*. Villers sur Marne: Megare. 1977.

Federico de Oniz,

Anthologie de la Poesia Espanolae Hispanoamericana. Madrid. 1934: XVIII.

Ferry,

Homo aestheticus. Paris. 2002.

Foucault,

Dits et écrits. Vol. I-IV. Paris. Gallimard. 1994.
L'Hermeneutique du sujet. Paris. Gallimard. 2001.
Le pouvoir psychiatrique. Paris: Gallimard/Seuil. 2002.
Il faut défendre la société. Paris. Gallimard. 1997.
Les mots et les choses. Paris. Gallimard. 1966.
Histoire de la Sexualité. I-III. Paris: Gallimard. 1976.

Surveiller et Punir. Naissance de la Prison. Paris: Gallimard. 1975.

Freud,S.

Der Witz und seine Bedeutung zum Unbewussten. Frankfurt am Main. Fischer. 1958[1905].

Gadamer, H.-G..

Wahrheit und Methode. Tübingen: J. CB. Mohr (Paul Siebeck).1986.

Gibbins, J. R.

The Politics of Postmodernity. London: Sage. 1999.

Giddens, A.

Capitalism and Modern Social Theory. Cambridge: Cambridge University Press. 1971.

The Consequence of Modernity. Stanford: Stanford University Press. 1990.

Modernity and Self-Identify: Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge: Polity Press. 1991.

Habermas, J.

Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1976.

Hassan, I.

The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture. Cincinati: Ohio University Press. 1987.

Heidegger, M.

Der Ursprung des Kunstwerk. Stuttgart. Reclam. 1960: 37.

Die Metaphysik und der Ursprung des Kunstwerks. In Gesamtausgabe, Bd. 65. Frankfurt am Main. Klostermann, 1989.

Ein Brief über den Humanismus. Berne: Francke. 1947.

Sein und Zeit. Tübingen: Max Neimeyer Verlag. 1979[1927].

Unterwegs zur Sprache. Pfunglingen: G. Neske. 1959.

Sein und Zeit. 1986[1927].

Higgins, D.

A Dialectic of the Centuries: Note toward a Theory of the New Art. New York: Printed Edtions. 1978.

Horkheimer, M.

Hegel und das Problem der Metaphysik. Frankfurt am Main: Suhkamp. 1932.

Husserl,

Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2002.

Huyssen, A.

After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Indianapolis. Indiana University Press. 1986.

Jameson, F.

《快感：文化与政治》，王逢振等译，北京：中国社会科学出版社，1998 年。

Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press. 1991.

Kant, I.

Selected Philosophical Works. New York, Everyman Library, 1977.

Metaphysical Foundation of Morals. In the Philosophy of Kant. ed. By Card J. Friedrich. New York: Modern Liberary. 1977.

Kritik der praktishcen Vernunft. 1995[1788].

Kritik der Urteilskraft. 1995[1790].

Kristiva, J.

Semeiotike. Recherche pour une semanalyse. Paris. Seuil. 1969.

Lévi-Strauss, C. / Eribon, D.

Entretiens. De pres et de loins. Paris. 1988.

Lévi-Strauss, C.

Mythologiques Vol. IV. Paris. Plon. 1971.

Structural Anthropology. New York: Penguin Books. 1977.

Locke, J.

An Essay Concerning Human Understanding. London: Bassett. 1690.

Lyotard, J. -F.

La condition postmoderne. Paris. Minuit. 1979.

Le postmodernisme expliqué aux enfants. 1988.

L'inhumain, Causeries sur le Temps. Paris: Galilee. 1988.

"Retour au postmoderne". In *Magazine littéraire*, No. 225. 1985.

"Note sur le marxisme". In *Tableau de la philosophie contemporaine*, Paris. Fischaber. 1956.

Malraux, A.

Les voix du silence. Paris. 1951.

Marx, K.

Das Kaptal, Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Hamburg. 1867.

Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Moscow: Foreign Language Publisher. 1932[1844].

《路易·波拿巴的雾月18日》,《马克思恩格斯全集》第8卷，北京：人民出版社，1961年。

《政治经济学批判导言》,《马克思恩格斯全集》第12卷，北京：人民出版社，1962年。

Merleau-Ponty,

L'œil et l'esprit. Paris: Gallimard. 1964.

Mills, Ch. W.

The Sociological Imagination. Harmondsworth: Pengium. 1970[1959].

Montaigne,

Essai. I-III. Paris. 1972[1580-1588].

Moréas, J.

Paysages et sentiment. Paris, Sansot. 1906.

Nehring, N.

Popular Music, Gender and Postmodernism. London: Sage. 1997.

Nietzsche,

Die Geburt der Tragödie. München. Wilhelm Goldmann Verlag. 1982.

Also Sprach Zarathoustral. Berlin: De Gruyter. 1883-1885.

Der Wille zur Macht. Berlin: De Gruyter. 1887-1889.

Menschliches Allzumenschfiches. Berlin: De Gruyter. 1878-1879.

Jenseits yon Gut und Böse. Berlin: De Gruyter. 1886.

Zur Genealogie der Moral. Berlin: De Gruyter. 1887

Götterdammerung. Berlin: De Gruyter. 1888.

Der Antichrist. Berlin: De Gruyter. 1888.

Dionysys-Dithyramben. Berlin: De Gruyter. 1895.

Saemtliche Werke, Kritische Studienausgabe (KSA). Bd. 1. Herausgegebenvon Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Frankfurt am Main: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter. 1980.

《权力意志》下卷，孙周兴译，北京：商务印书馆，2007年。

Pannwitz, R.

Die Krisis der Europäischen Kultur. Werke, Bd. 2. Nürnburg. 1917.

Philon,

De la vie contemplative. In *Ouvres*, No. 29. Paris. Cerf. 1963.

Picon, G..

L'usage de la lecture. Paris: Mercure de France. 1960.

Les Lignes de la main. Paris: Gallimard. 1969.

Pierson, Ch.

Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity. Cambridge: Polity Press. 1998.

Plato,

Republic.

Symposium.

Proust,

Oeuvres complètes. 1927: tome XV.

Riezler, K.

Traktat vom Schönen.

Zur Ontologie der Kunst. 1935.

Rolland, R.

Musiciens d'aujourd'hui. Paris. Hachette. 1932.

Sanouillet, M.

Dada à Paris. CNRS Editions. 2005.

Sayers, S.

Marxism and Human Nature. London: Routledge. 1998.

Shannon, C. E. with W. Weaver,

The Mathematical Theory of Communication. Urbana: University of Illinois Press. 1949.

Sommervell, D. C.

Abridgement of Volumes I-VI of Toynbee's A Study of History. Oxford. 1947.

Spanos, W. V.

Heidegger and Criticism. Reviewing the Cultural politics of Destruction. Minnnesota: University Minnesota Press. 1993.

Strinati, D.

An Introduction to Theories of Popular Culture. London: Routledge. 1996.

Thoré,Th.

Les salons de Théophile Thoré, 1844-1848. Préf. Par W. Bürger. Paris. Librairie Internationale.1861-1870.

Touraine, A.

La Société Postindustrielle. Paris: Denoel. 1969.

La SociétéInvisible. Paris: Seuil. 1976.

Le Retour de L'acteur. Paris: Fayard. 1984.

Critique de la Modernité Paris: Fayard. 1992.

Pourrons nous Vivre Ensemble? Egaux et Différents. Paris: Fayard. 1997.

Tzonis, A. / Lefaivre, L. / Diamond, R.

Architecture in North America Since 1960. Boston: Bulfinch. 1995.

Valéry,

Avant-Propos. In *Encyclopaedie française*. Tome XVI. Paris. Monzie. 1955.

Voltaire,

Dictionnaire philosophique. 1820-1822[1764]. Paris.

《剑桥评论》1992 年 10 月号。

索引

一 人名

二 专有名词与概念

能在 2, 5, 19, 30, 49, 69, 71, 89, 92, 105, 114, 123, 129, 132, 166, 190, 191, 210, 219, 227, 242, 252, 254, 285, 343, 352, 357


国家社科基金
GUOJIA SHEKE JIJIN HOUQI ZIZHU XIANGMU
后期资助项目


ISBN 978-7-301-22206-5
9 787301 222065 >

定价：55.00元